

TARTALOM

SZÉPIRODALOM

Kemény István – CÉLPONT / ESTELEDIK / LÉGY	3
Juhász Róbert – ÁLLNI KÖZÉPEN / ABRONCS / MARKÁBAN	5
Murányi Sándor Olivér – SVÁBRÓL DOBRONYÁRA.....	6
Farkas Arnold Levente – EZ AZ ERDŐ REJTI AZT.....	9
Jahoda Sándor – DERMESZTŐ / KÁÁR	12
Littner Zsolt – BOCIKA	13

GYEREKIRODALOM

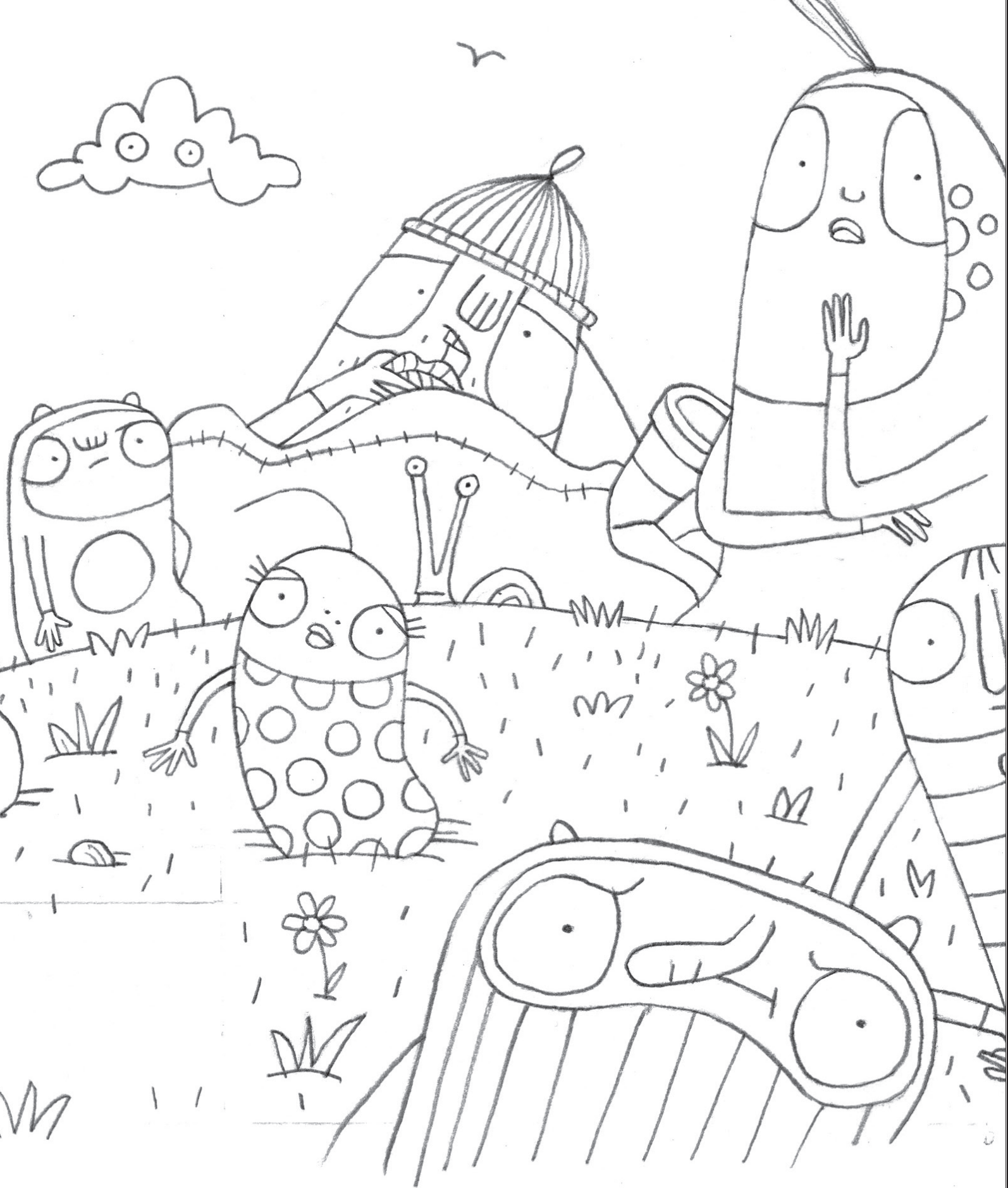
Császár Irma Tímea – A KÉPREGÉNY GENEZISE EGY 19. SZÁZADI GYERMEKCLAPBAN	18
Vojnics-Rogics Réka – AZ ÚJRAHASZNOSÍTÁS MINT TEXTUÁLIS ÉS PUBLIKÁCIÓS GYAKORLAT TUTSEK ANNA IFJÚSÁGI IRODALMI MUNKÁSSÁGÁBAN	28

KASSÁK ÉS A FOLYÓIRATOK

Dobó Gábor, Szeredi Merse Pál – HÁLÓZAT VAGY CSATATÉR? KASSÁK, A FUTURISTÁK, ÉS A TRANZNACIONÁLIS AVANTGÁRD LAPSZÍNTÉR.....	45
Kelemen Erzsébet – KASSÁK HATÁSA A MAGYAR MŰHELYESEKRE	60
Ladányi István – KASSÁK ÉS AZ ÚJ SYMPOSION	75

KUFLIK

Lapis József – A SZABADSÁG METAMÁMORA.....	86
Bartha Judit – AZ AZONOS ÉS A MÁSIK – IDENTITÁSKERESÉS A KUFLIVERZUMBAN.....	93
Vigyikán Villő – MOTYOGÓK KARNEVÁLJA.....	105



Kemény István

CÉLPONT

Célpontot építünk –
hatalmasat
jól láthatót
kényelmeset
jusson benne hely
mindenkinek –
hogy ide lőjenek.

ESTELEDIK

Esteledik.
Szürkegém áll a parton.
Nem messze, a kifolyóból
víz zúdul a Dunába: gőzölög.
Európa-csúcsot úsztak benne
délelőtt.

LÉGY

Átlátsz az Istenen
Mint légy az üvegen
Megőrülsz tőle
Nem hiszed
Zúg a szárnyad
Koppan a fejed
Látod a fákat
Látod a fényt
Hallod a szárnyad
Istenbe vered
A fejed.

Juhász Róbert

ÁLLNI KÖZÉPEN

pattog a villanypásztor akár gyermek
körme anyjába akasztva a biztonság
jót tesz látni engedi mint gömbölyödni
a folyó alján a kavicsok a sodrásban
fogy a hely ami bent növekszik
kitölt minden üres teret

szívogatni kell egy cérna végét hogy
egészen férjen át ne csak szálakra
bomolva gombócként elakadva s a
belőle készített varratok tartsanak
míg a szövet összeforr

apa odaveszik fiú születik nem történik
semmi csak elcsúsznak egymáson
az események a víz tódul magzat és agy
az eredmény egyensúly üresen állni középen
mérleg megégett hólyagos nyelveként

ABRONCS

előre mennek a csontok bár a hús a bőr
egyre jobb viszonyt ápol a gravitációval a
vázban nincs ritkulás csak a tájnyelvi szavak
érezik mind gyakrabban az otthontalanságot

a leengedett medence maradék sekély
vize halkán algásodik a hűvös estén
a langyos termálban korábban együtt
ma már külön roppan a meszesedés

a tartás egy szoba melyben a gipszkarton
szorít marasztal s nem enged ha
repedne törne bármi

a hegek bizonyítékok gyógyulni lehet módjával
ám boldogít-e hogy saját halottjaként
temet el itt mindenkit ez a dombvidék

MARKÁBAN

Még ráng. Apró remegéshullámok
szaladnak hajnalokból ácsolt bőre alatt.
Talpára kutyaszőr ragad, méhe kihűlt üreg.

Egyik öklében kitépett halszív tétova ritmusa,
másikban üvegszilánkok olvadnak, s kifolyik alul,
mit átlátszónak gondolt eddig.

Haraggal néz rám, magára, s mert a dögevőket
is elpusztították itt, a hideg januári napon lassan
bomolva meséli a földet etetve: ő lakott köztünk.

Murányi Sándor Olivér

SVÁBRÓL DOBRONYÁRA

Lóháton megtett táv, kb. 50 km

Sándor bátyám svábi háza mellett a szomszéd udvarban kötöttük ki lovainkat éjszakára. Hajnalban ébredtünk, megetettük az állatokat, magunk is megreggeliztünk, és nekifogtunk a nyergelésnek. Közben esni kezdett, így az átlátszó, vékony esőkabátokat, melyeket Krisz vett a napokban, a nyergekre rögzítettük, mi pedig szintén esőkabátokban a forgalmas főút mellett vezettük a lovakat. Hamarosan lekanyarodtunk a főútról, és elértük Karvalyt. Fölkészültem belőle. Megtudtam, hogy a község területe ősidők óta lakott, határában a vonaldíszes, valamint a lausitzi és a hallstatti kultúra magaslati településének maradványai fedezhetők fel. A római korban barbár település állt itt. Karvalyt 1487-ben „Iztrebe” néven említik először, de templommal és plébániával már 1300 körül rendelkezett. Az esztergomi érsekséghez tartozott, 1776-tól csatolták a besztercebányai püspökséghez. 1715-ben 40 adózót számoltak a településen. 1828-ban 67 házában 427 lakos élt, akik mezőgazdasággal, idénymunkákkal foglalkoztak. Iskoláját 1867-ben alapították, ennek révén a környék kulturális és oktatási központjává vált. Régi, parasztházakkal teli, csodás, kis hegyi falu, melynek másik végére érve szálltunk nyeregbe. Az eső csak nem akart elállni. Mindent meg lehet szokni, még a záporban gyaloglást is ló mellett, így egykedvűen rugdaltam magam előtt a kavicsokat, és próbáltam minél biztatóbb dolgokra gondolni, mint például feleségem és két kisgyerekelem viszontlátására. Már csak egyetlen országhatár választott el tőlük. Közben megelőzött minket valaki autóval. Néhány kanyar után újra találkoztunk vele. Itt lakott egy út menti házban, kívül a falun. Feleségével már kikészítették nekünk a kőkerítésre a pálinkás poharakat. Figyelmes, kedves szlovák emberek voltak, akik németül is beszéltek. – Wir reiten ungefähr 600 Kilometer durch vier Länder bis Budapest – magyaráztam nekik. A pálinkát nem fogadtam el. Napközben, különösen lóháton, sosem esik jól. Tudtam, ha egy milliliter alkohol is kerül belém, Vándor lovam hamarabb lep meg valamivel, és szempillantás alatt bekövetkezhet a baj. Dallos Gyula, a nemzetközi díjlovaglás koronázatlan királya könyve jutott eszembe, melyben a tudatos lovaglásról olvastam anno. Eszerint nagy veszély, ha a lovas csupán megszokásain át éli meg a lovaglás élményét ahelyett, hogy minden egyes ütemre, ritmusra, befolyásoló jelre tudatosan figyelne.¹ Önkontrollunknak tehát magas szinten kell működnie. A jó lovasnak legyenek a reakciói gyorsak, gondolkodjék gyorsan és döntsön határozottan a legváratlanabb helyzetben is. Az alkohol mindezt – enyhén szólva – nem segíti elő. Intettem, hogy nem kérek. Társaim

1 DALLOS Gyula *Lovasiskolája* II, Bp., Xenophon Lovas Klub Kft., 1998, 13.

azonban vidáman csevegve koccintgattak. Vendéglátónknak csodás érmeket adtunk, aztán indulunk tovább. Szászpelsőc volt a ma esti cél, de szállásunk még nem volt. Krisz előresietett szállást keresni, mi pedig földutakon, réteken, völgyeken, patakokon átkelve, olykor toronyirányt, máskor nagyokat kerülve haladtunk tovább a szakadó esőben. Már esteledett, de még mindig zuhogott. Krisz Dobronyán várt bennünket a hírral, hogy nagyjából 5 kilométerre ide talált egy szálláshelyet. Az útra fölkészülve, Dobronyáról is gyűjtöttem adatokat. A falut 1254-ben IV. Béla király oklevelében említik először, amikor a király a letelepülő német családoknak kiváltságokat biztosít. A későbbi oklevelekben a falu neve „Dobrona”, „Dobruna”, „Döbring”, „Dobronyva”, „Dobronivá” alakokban fordul elő. A falu kezdetben Dobronya várának szolgálófaluja volt. 1380-tól Szászpelsőc, majd 1523-tól Pelsőc uradalmának része. A 16. században többször pusztította a török, 1606-ban Bocskai hadai vertek itt tanyát. 1626-tól az Eszterházy család a birtokosa. 1637-ben leégett a település. 1682-ben Thököly kurucai táboroztak itt. 1747-ben, 1749-ben és 1769-ben tűzvészek pusztítottak. Ma már többségben szlovákok lakják. Olyan neves személy született itt, mint Juraj Slávik költő-műfordító. De itt élt Werbőczy István, Magyarország nádora, a *Tripartitum* (*Hármaskönyv*) című törvénykönyv megalkotója. Itt szolgált Szobi Mihály (?–1527) magyar köznemes, a mohácsi vész előtti köznemesi frakciók tagja. Dobronyára érve a történelembe ütköztünk, mely mindig viszontagságokkal és apró örömmel volt teli. Jó lett volna alaposabban körülnézni, de időnk sürgetett. Tíz percnyi pihenőre telt, és indultunk tovább. Krisz mögöttünk gurult vészvillogóval, védve bennünket a forgalomtól. Rajtunk fejlámpák és fényvisszaverő mellények igyekeztek felhívni a sötétben vezető sofőrök figyelmét. Úgy 5 kilométer után Krisz letért egy kisebb forgalmú, egysávos aszfaltútra. Haladtunk még vagy 3-4 kilométert, mire megérkezünk egy tanyára. Szakadó esőben egy közeli rét nagy fáihoz kötöttük a lovakat. Nekünk a tanya szélén egy nem lakatlan, régi faház szolgált lakhelyül. Éjszaka volt már, vendéglátóink nem jöttek elő, de a kemencét a faházban korábban begyűjtötták, és főztek nekünk egy nagy fazék sztrapacskát. Épp csak meg kellett melegítenünk. Olyan volt ebbe a régi házba az esőről betérni és átmelegedni, mintha egy régebbi korban, valódi betyárokként tennénk ugyanezt. Hangulata, története – a történelem hatotta át mozdulatainkat, szavainkat. Mégis természetesnek tűnt az egész. Nem tudom, hogy csináltuk. Ahogy kinyitottam a pálinkásüveget, és körbeadtam. Mivel mára már leszálltam a lóról, jómagam is kortyoltam belőle. Ahogyan Krisz a tányérokba mérte ki a vacsorát. Ahogy kevés szóval, mint a régi betyárok, ugrattuk, mégis tiszteltük egymást. Mintha egy film pergett volna, nagyon jól megírt forgatókönyv szerint, melyben magunk alakítjuk saját szerepünket.

Aztán kinéztünk még egyszer a lovakhoz. Vándor nem szénázott, nem ivott. Elengedtem és odébb vezettem. Nem legelt, pedig jó volt a fű. Viszont le akart feküdni. Vagyis kólikázhatott. Abból pedig komoly betegség is származhatott. Farkas vezetni kezdte, sőt futott vele ki a keskeny aszfaltútig és vissza. Zoli segített: próbálta hajtani Vándort, hogy ügessen. Mikor visszafordultak a többi ló irányába, ügetett is. Közben végig szakadt az eső, és egyre jobban. Úgy félóra múlva aztán Vándor legelni kezdett. Krisz átvette a vezetőszárát, és azt mondta, menjünk csak pihenni, ő majd addig vezetgeti Vándort, míg azt nem látja, hogy trágyázott. Aztán majd itt alszik, kint a kocsiban, innen figyelheti a lovakat is, ha szükséges. Visszamentünk a faházba.

Szétázott ruháinkat a kemence körüli bútorokra és ajtófélfákra aggattuk a hosszú mai esős út után. Fáradtan, mégis nyugodtan aludtam el. Álmomban újra Vándoron ültem, és a híres német verset szavaltam társaimnak:

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.²*

Lovaink fel-felnyerítettek a viharos éjszakában.

2 Johann Wolfgang GOETHE, *Tündérkirály*.
Ki vágtat ilyenkor az éji szelen,
Az atya, fiát viszi hú kebelén,
Bizton megölelvén a gyereket,
Tart néki szivén puha jó meleget.
Ford. Arany János

Farkas Arnold Levente

EZ AZ ERDŐ REJTI AZT

Pócsmegyer, kétezerhuszonnégy február tíz, szombat. Lehetne például imádkozni, mert ha nincsen isten, mindenki azt csinál, amit akar. Képzeljünk el egy lányt, aki úgy él, mint az árnyék. Sámson Gázában egy szajhánál tölti az éjszakát, aztán a város kapuit felviszi egy hegyre, egy völgyben pedig beleszeret egy nőbe, aki őt pénzért elárulja. A hal szájában harminc ezüst. A nem létező isten papja a próféta fejéért és a lány lábaiért imádkozik. A lány Szabó Magda regényét, az Abigélt olvassa. A fiú fizikus akar lenni. Albert Einstein ezernyolcszázhetvenkilenc március tizennegyedikén született Ulmban. A fiú a Sofie világát olvassa, amit egy norvég regényíró írt svédül, bizonyos Kierkegaard. A templomkert rejti az őrangyal mosolyát.

Ablakot nyitott, hogy a hideg levegőtől felébredjen. Aztán a hóhéra gondolt. Arra a szóra, hogy hóhér. A külföldiek szerint a fül számára kellemes. Nem szerette a munkáját. Hóhérnak lenni olyan, mint fizikát tanítani egy vidéki iskolában. Az átrajzolt betűket sem szerette, a természetes intelligenciában pedig egyenesen kételkedett. Annak örült, ha a kivégzés elmaradt. Ilyenkor boldog volt. Elvitte a gyermeket óvodába, játszott vele, mesét olvasott neki, mert ha nem is maradt el mindig minden kivégzés, nem volt sok, évente négy-öt. Nem szeretett gyilkolni, de ezt is meg lehet szokni, hiszen gyilkosok leszármazottai vagyunk. Amikor vasárnap templomba ment, elhúzódtak tőle az emberek.

Szigetmonostor, kétezerhuszonnégy február tizenhárom, kedd. Cipőt húztam, majd a szomszéd néni kapujára egy nájlonzacskót akasztottam. A hold már nem világított. A nájlonzacskóban két másik nájlonzacskó volt. A szomszéd néni macskája időnként átjön hozzánk, egeret fog a kazánházban, a garázsban vagy a padláson. Az egyik nájlonzacskóban szalonnabőr volt, a másikban tojánhéj és ázott citromfű. A citromfűből teát főztem. A tojásból rántottát sütöttem. A szalonnabőrt akkor tudom megrágni, ha puha, ez viszont meglehetősen keménynek bizonyult. Apám hozta a szalonnát azon a hétvégén, amikor Gyuri is nálunk járt. Akkor hozta apám az Abigélt is Pankának. A lány úgy érzi, az apja nem szereti.

A felesége azért hagyta el, mert a természetes intelligencia fényénél könnyen belátható, hogy a fűnyíró tulajdonosa abban a lila regényben az anyja temetésén voltaképpen az igazi anyjával

találkozik, ő pedig ezt könnyen belátta. A bálkirálynő a boldogságát fekete-fehér falakra festi, mert elhagyni készül a szánalomból épült várost, ahol az üresség ízét az éhség tartja a névárnyékban. A gyerek volt az egyetlen súly a szívében, akit szeretni akart, de gyáva volt a felelősséghez, a bátorsághoz pedig lusta. Az önéletrajz a naplóval rokon műfaj, de a képzőművészetből kölcsönzött önarckép is az arcot merevíti ki az időből, ami a valóság egyetlen metaforája. Rózsaszín szívét így törte össze a szürke.

Pócsmegyer, kétezerhuszonnégy február tizennégy, szerda. A férfi, aki naplót ír, szülői értekezletet fog tartani este, mert időnként úgy kell tennie, mintha tanár volna. A naplóíró rögzíti a tér és az idő nevét, elvárják tőle, hogy úgy tegyen, mint aki naplót ír. Itt most következne az a néhány mondat, amit le se írok, mert utólag aztán ki kellene húznom. A férfi számba veszi, miről is fog beszélni a szülői értekezleten, öt dologról, a krétaporról, ez az első, az eszközeink okosabbak, mint a céljaink, ez a második, a nemzet múzeumáról, ez a harmadik, az osztálykirándulásról, ez a negyedik, a hazugságokról, ez az utolsó. A férfi ugyanakkor tartja a szülői értekezletet, amikor a lánya osztályfőnöke. Tűnődő faldaraboknak segíték hullani.

A természetes intelligencia olyan, mint az isten. Teljesen mindegy, hogy van-e vagy nincs. Ljudmila Afanaszjevna Hlebnyikova azért szeretett bele a hóhérba, mert a jó és a rossz kizárólag képzeletben létezik, a csúf azonban lehet szép elgondolás. Amikor a nővére esküvőjéről megszökött, egész éjszaka a nozsgorodi erdőben bolyongott. Már-már a tudatáig jutott annak a lehetősége, hogy testében a fagy a szívéig kúszik, amikor egy vadászház előtt összeesett. A fagy hófehér ujjá mégse szorította el a rózsaszín dobogást. Ahogy Ljudmila Afanaszjevna elterült a puha hóban, halk neszekhez szokott vadászfülek meghallották a tompa zuhanást, néhány pillanattal később a meleg vadászházban a tűz éltető pattogása halovány mosolyt csalt élettelen ajkára.

Pócsmegyer, kétezerhuszonnégy február tizenöt, csütörtök. Találtam egy naplót, amit a dosztojevski hóhér írt ezerhétszázhetvenhárom március hatodika és ezerhétszázhetvenkilenc január harmincadika között magyar nyelven. Kimásolok belőle néhány oldalt. Dosztojevsk, ezerhétszázhetvennyolc május huszonnégy, szerda. A feleségem elhagyott. Arkagyij Petrovics szöktette meg, aki papnak tanult Kalenyinogradban. Délután értem szalasztott a direktor úr. Amikor a színházba értem, nagyon kedvesen fogadott. Borral és szivarral kínált, majd a kezembe nyomott rengeteg kézzel írt papirost. Azt mondta, Mihail Afanaszjevics naplója, a sűgőé, akit tavaly húsvétkor akasztottam fel a templom előtti téren.

Az a tévedés, ami Ljudmila Afanaszjevna és a jó hóhér házasságát jellemezte, hasonlatos ahhoz a másik tévedéshez, amiről dosztojevski naplójában Arkagyij Petrovics is beszámol. Akik a

térképet ismerik, jól tudják, hogy a nozsgorodi erdő Nozsgorod, Dosztojevszk és Sihedernyikorom között terül el. Ez az erdő rejti azt a fából épült vadászházat is, aminek küszöbe előtt a nővére esküvőjéről megszökött Ljudmila Afanaszjevna a puha hóban elterült. A halk neszekhez szokott vadászfülek meghallották a tompa zuhanást. Néhány pillanattal később a meleg vadászházban a tűz éltető pattogása halovány mosolyt csalt az átfagyott nő élettelen ajkára. Napokkal később Arkagyij Petrovics magával vitte Ljudmila Afanaszjevna-t Dosztojevszkbe.

Pócsmegyer, kétezerhuszonnégy február tizenhat, péntek. Tavaly elolvastam a Cifraárnyakat. A tizenhetedik fejezetben mondta a haha a gyerekeknek, hogy nyugodtan abbahagyhatja a furulyaórákat, látja, hogy semmi lelkesedést nem mutat a hangszer iránt, fölösleges, hogy ő meg a bátyja továbbra is eljárván szombatoként a Telemann utcába. A gyerek azonban nem akarta abbahagyni a furulyaórákat, szeretett ugyanis szombatoként a már megszokott utcanévtáblák közt biciklizni a Telemann utca felé. A jó hóhér este visszament a színházba. A sűgöt játszó színész megleste a nozsgorodi erdőben a hóhér feleségét a papnövendékkal, a gyilkosságot azonban nem ő követte el. A látszat könnyű préda.

A város, ahol élek, a sötétség nevét viseli, éjszaka is a sötétség világít. A szolgáló belépett a házba. A szomszéd néni éppen ebben a pillanatban ragadta meg az alkalmat, hogy a templom szentélyéből a turimot és az efodot elcsórja. Ahogy észrevétlenül osont a szajréval a ház felé, ahova a szolgáló belépett, egy fehér egér szaladt át előtte az úton. Fehér volt, mint a hold. A ház előtt a próféta anyja állt. A ház ablakában a próféta cipője várta, hogy az öregasszony belerejtse a turimot és az efodot, a turimot a próféta jobb cipőjébe, az efodot a próféta bal cipőjébe. Anyád és testvéreid keresnek, sűgta a szolgáló a próféta bal fülébe. A próféta evett egy falat rántottát, ivott egy korty teát, majd kinyitotta az ablakot, fejével intett az anyja felé, mindjárt jövök, talán ezt is mondta.

Pócsmegyer, kétezerhuszonnégy február tizenhét, szombat. A szomszéd néni macskája átjár hozzánk egerészni. Könnyű préda a látszat. Valamelyik este kivettem a cipőmet az ajtónk elé szellőzni. Reggelre aztán annyi változott, hogy a meleg bűdösség hideg bűdösségre cserélődött. Amikor még világít a hold, roppant macskaszájban roppan egergerinc. Jézus anyjának fülébe jutott, hogy a fia megháborodott. Felkerekedett hát, útra kelt Jeruzsálembé, magával rántotta gyermekeit. Ha a macska a küszöbön fog egeret, egyszerre kint is és bent is fog egeret. Megálltak egy ház előtt. A házban Jézus tanított, gyógyított és imádkozott. Telve volt a ház emberrel, jobbra zsidókkal. Jézus anyja szólt egy szolgálónak.

Jahoda Sándor

DERMESZTŐ

a Duna
tükre akár egy ménkű
nagy rosszul megdermedt üveg
államcsönd
energiaitallal öntözött fák
jólfésült jellemek
kacsalábon forgó *iszony*
az egész
mint félúton
megrekedt Napfelkelte
és mintha örökre így maradna
minden

KÁÁR

a *kényelmes életű* vén károgók –
mert *ilyenek* is vannak
hűű de még mennyien! –
most ismét kifeszítették szárnyaikat
és *hallatják* hangjukat –
idegborzoló az énekük
repülünk innen testvéreim
a *dalban*

Littner Zsolt

BOCIKA

Vagy húsz éve nem láttam Bocikát. Fegyva mondta, hogy New Yorkban ügyvédkedik. Nemrég felhívott, hogy itthon van. Mondtam neki, hogy régen hallottam rólad, Bocika, és hogy találkozunk a Tóth Kocsmában. Bocika egyáltalán nem volt elhízva, és repkedett a csigás haja, ahogy lejött a lépcsőn. Virágmintás nyári ruha volt rajta és magas talpú szandál. Májas-zsíros kenyeret rendeltünk és fejenként egy korsó sört. Kérdeztem tőle, hogy hogy megy a sorod, Bocika, és azt mondta, hogy jól megy. Javasoltam neki, hogy egyszer jöjjön el hozzánk, és mondta, hogy jó. És hogy egyszer én is látogassam meg Amerikában, és én mondtam, hogy jó. Aztán hallgattunk egy kicsit és vártuk, hogy a májas-zsíros kenyér után végre kihozzák a sört is.

Bocikát ufónak hívták az iskolában az egymástól viccesen távol ülő, hatalmas kék szemei miatt (akkoriban tényleg így ábrázolták az ufókat). Úgy kiabálták utána a fiúk a folyosón, ahogy az általános iskolában hógolyóval dobálják azokat a lányokat, akik tetszenek nekik. Bocikát én is sokszor láttam a szünetekben, de nem mertem neki kiabálni, és én nem is láttam ufónak. Csak bámultam, ahogy a sportos alakja semmibe veszi az egyenkék iskolaköpenyt, és reméltem, hogy egyszer rám mosolyog a csigás barna haja alól. Egyszer aztán, egy júniusi délután, mikor az iskolából halrajként kiáramló diákok a kapu előtt csoportokra szakadoztak és én szokás szerint Bocikát kerestem a szememmel, meghökkentő dologra jöttem rá: Bocikának (akit akkor még egyáltalán nem hívtak Bocikának) nincs pasija. Bocika a 74-es troli megállója felé tartott, és én gondolkodás nélkül utánaeredtem. Egy hét múlva indulunk a csónaktúrára, egyszer már rákérdeztem, de Bocika csak valami sejtelmes választ adott. Ha most nem tisztázom, akkor már késő lesz. Futva Bocika elé kerültem, féltérdre ereszkedtem és igyekeztem elkerülni a repedezett aszfalton elkent kutyaszart. Mikor felnéztem Bocika arcába, és láttam, hogy Bocika mögött mindenki megáll és engem néz, és még a szatyros néni is megtorpan a másik oldalon, már nem volt visszaút, nem álhattam fel, nem porolhattam le a térdeimet, hogy bocsi, félreértés volt. Bocika rám mosolygott a csigás hajsátor alól, és nem volt rajta a ronda kék iskolaköpeny sem. Színészkedve kitártam a karjaimat, ezzel nyertem némi időt. De továbbra sem jutott eszembe semmi, és már nagyon hosszúra nyúlt a térdelés és Bocika még mindig mosolygott, és végre sikerült annyit kinyögnöm, hogy akkor jössz?

Bocikát azért hívtam a csónaktúrára, hogy felszedjem. Bocika meg eljött, mert nem volt elle- nére a dolog. Már a vonaton mindenféle nevet aggattam rá, sokat nevettünk ezeken. Általában kettős állatnevek voltak, mint Cincércica, Báránysüni meg Bagolyboci. Ez utóbbi rajta ragadt. De hosszú volt, és mivel a baglyot idétlen dolog becézni (Bagolyka?), így lett belőle egyszerűen Boci, majd Bocika. De mondom, ez csak később volt, most még tapadunk a ragacsos műbőr

üléshez és nézzük a suhanó vasúti műtárgyakat. Cuccaink hatalmas nejlonszákba pakolva, fenn a csomagtartón. A kalauz (jóképmű szőke fickó, a szemem sarkából látom, hogy Bocikának megakad rajta a szeme) gyanakodva méreget minket. Pedig nincs ennél praktikusabb dolog. Bocika is hülyének nézett az átlátszó nejlonok miatt, de aztán belátta, hogy igazam van. Aki sporttáskába vagy hátizsákba pakolt, az is kénytelen a végén egy nagy nejlonszákot húzni a pakkra, mert a csónakban minden vizes lesz. Valahogy a hajó alján mindig van egy kis lötyöge víz, a beszállásoknál meg az evezésnél egy kicsi mindig befröccsen, aztán csak gyúlik. Menet közben meg ide-oda áramlik, csobog és ami nincs benejlonozva, az elázik.

A csónaktúra egyébként úgy működik, hogy a kenukat a Hajógyári Szigeten kell bérelni, onnan pótkocsis Ifa viszi le őket a kiinduló táborhelyre. Ide vonattal érkeznek a vízitúrázók, kivéve a két önkéntest, akik a sofőrfülkében utaznak. Segítenek a lepakolásban, mert a sofőr egyedül nem bírja, de nincs valami jó dolguk, mert a zötyögős fülkébe beszűrődik a dízelüst, a fárer meg harsogva röhög a saját poénjain, és a szerelvény legfeljebb ötvenöt kilométer per óra sebességre képes. Mire mi, vonatostok megérkezünk, már szépen sorba vannak rakva a csónakok a parton. Rögtön összeveszünk a helyeken, mert azt már mindenki tudja, hogy nem jó olyan helyre verni sátrat, ami lejtős, göröngyös, vagy aláfolnyik az eső. Kiabálunk, lökdössük egymást, aztán megbékülünk, mert a piálás már a vonaton elkezdődött. A két ifás csónakrakodó meg amúgy is beszívott már, mert annyira magányosak voltak, és nem bírtak kivárni minket, vonatostokat. Este felé tüzet kell rakni, paprikát és paradicsomot meg szalonnát szeletelni, és amíg rotyog a lecsó, addig megkeresni a tavalyi hintát, hátha megvan (mindig megvan), és a magas partról majré-ordítással belendülni a víz fölé és ott elengedni időben, mert ha nem, akkor a sekély vízben vagy esetleg a parton placcsan az ember. Este is még sokáig tart a dáridó, vigyázni kell az alkohollal, mert a lecsó könnyen visszaköszön, aztán akinek van nője, az azzal (nekem remélem, lesz, ezért hívtam, ugye Bocikát), akinek nincs, az egyedül vackolódik a sátrába. Szuszogás, krákogás, nyögés és horkolás veszi át az uralmat egészen fél hétig, mikorra a nap szaunává változtatja a sátrat, és már lehet is készíteni a reggelit bográcsban, mindig rántotta, persze aki unja, az ehét szalonnás kenyeret, esetleg Balaton szeletet. Aztán fürdés a Tiszában, pár ugrás a hintáról, sátorbontás és vízre szállás és evezés meg szúnyogcsapkodás meg csónakból fürdés. És ha ismét ránk tör az éhség, akkor lehet összekapaszkodva sodródni a csónakokkal kenyeret meg kolbászt majszolgatva, aztán csak evezni és lesni a kanyarokat, mikor jön egy szép homokpad, ahol partra kell húzni a kenukat. Megint összeveszhetünk a sátorhelyeken, és már rotyoghat is a lecsó, mert azt mindennap kell főzni, és utána be lehet gyalogolni a legközelebbi falu kocsmájába, és cigifüstben pácolódva fröccsöt inni.

Az a trombitafolyondáros éjszaka a tuzséri Sport Presszó teraszán kezdődött. Tulajdonképpen egy családi ház volt, aminek hátsó udvarából kerthelyiséget csináltak. Színesre festett vasszékeken ültünk és vasasztalokra könyököltünk, és jelentős számbeli fölényünkkel nyomasztottuk a helyi törzsközönséget. Fél kilenc felé, mikor a helyiek már hazamentek, a kocsmáros megemlítette, hogy ilyenkor szokott bezárni. A hangos tiltakozás megrettentette a hatvan körüli pocakos embert, és felajánlotta, hogy vegyük meg előre az innivalót, és maradhatunk a kerthelyiségben, ameddig akarunk. Rendeltünk egy csomó sört, meg a Fegyva megvette a műanyag marmonkannát,

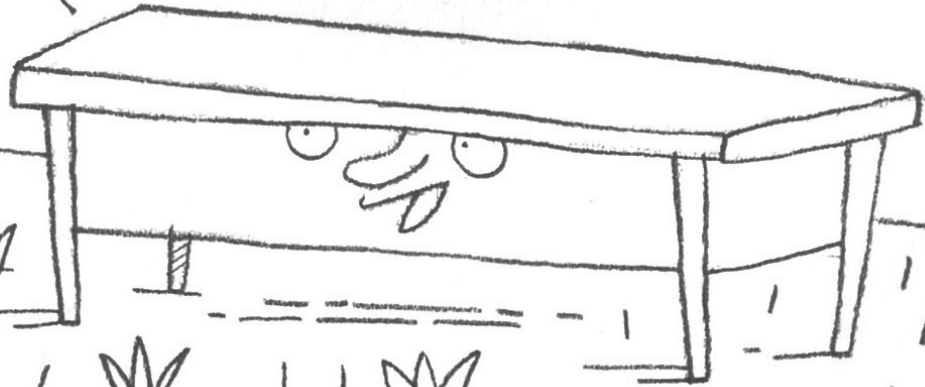
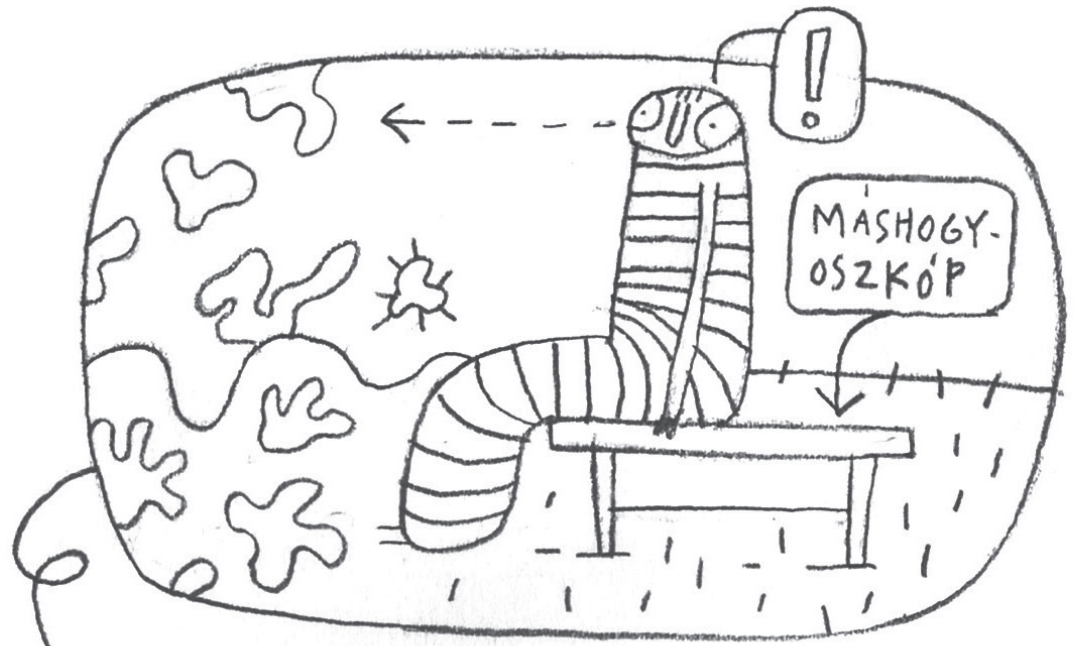
ami a kocsmá teljes szilvapálinka-készletét tartalmazta. A kocsmáros lerántotta a kerthelyiség felé nyíló ajtó vasrácsát. A kiskaput nyitva hagyom, kiáltotta oda a Wartburg mellől. Aztán felvijjogott az önindító és a csónaktúrás csapat magára maradt a hátsó udvaron. Bocikát figyeltem, aki már a harmadik Borsodit emelte a szájához. Én a szilvapálinkát kóstoltgattam az előrelátóan magammal hozott fogmosópohárból (sárga műanyag, piros színű Biztosítás = Biztonság felirattal).

Augusztus eleje volt, az illatos-pállott nyári éjszaka szelíden telepedett ránk. Éjfél után elhaltak a röhögések és megszűnt a széktologatás is. Fegyva javaslatára felkerekedtünk és megpróbáltunk egymás kezébe-ruhájába kapaszkodva visszajutni a táborba, de hamar felbomlott a sor. Tanácstalanul bolyongtunk a kiterjedés nélküli úttesten. Az út menti árok megnyugtató menedéket nyújtott. A hátamat kellemesen hűsítette a hajnali harmat. A fejünk felett burjánzó trombitafolyondár harangjait figyeltem és örültem ennek az ajándék-nyugalomnak. Bocika angyalian mosolygott az égre, csoda-csigás haja szétterült az árokparton. Megpróbáltam feltápászkodni, de a szédülés visszarántott. Pedig most kellene megszókolni.

Ha egy szerelmespár augusztusban az árokparton fekszik, akkor hullócsillagot akar látni. Én is meresztettem a szemem, hogy mutassak egyet Bocikának, de csak pörgött a világ és émelyegtem. Megpróbáltam megfogni a kezét, de nem találtam magam mellett. Nyál gyűlt a számba és mintha egy betondarab ült volna a gyomromban. Diszkrétén félrefordultam és rövid öklendezést követően a trombitafolyondár tövébe okádtam. Visszahanyatlottam a nedves fűbe. Nagyon kimerültem, muszáj volt pihennem. Bocika nevetett. Még hevertünk egy kicsit, azután áthengeredtem Bocikára és smárolni kezdtünk. Később, amikor eszembe jutott az első csók, mindig reménykedtem, hogy azon az éjszakán Bocika is rókázott. Vagy legalább elég sokat ivott ahhoz, hogy ne zavarja a hányásszag.

Jónapokat kívánok, legyenek szívesek felébredni, fáradjanak ki a sátorból. A rövid kék bőrkabátot viselő civil nyomozónak hiányzott egy metszőfoga. A mellette ácsorgó egyenruhás nem szólt, csak a gumibotjával csapkodta a tenyerét. Tegnap a késő esti órákban ismeretlen tettesek eltulajdonítottak a Dimitrov Termelőszövetkezet udvaráról négy darab vasbeton gerendát. Bejelentés érkezett, hogy maguk a tetthely közelében, a Sport Presszóban szeszes italt fogyasztottak. Mit tudnak az eset körülményeiről? Alsógatyában (narancssárga alapon piros madarak) hunyorgtam rájuk és azon gondolkodtam, hogy milyen tájidegen ez a kék bőrkabát a Tisza-part forró homokjában. Maguk szerint úgy nézünk ki, mint akik betongerendákat cipeltünk az éjszaka?, kérdeztem vissza, és azonnal meg is rémültem a vagányságomtól. Nem ám beszólás!, mozdult felém a gumibotos, de a civilruhás leintette. Hagyja csak tizedes, morogta. Látja, hogy ezek a pesti huligánok istentelenül bebasztak az éjszaka, tette hozzá, és a kézfejjével elmázolt egy izzadságpatakot az orra mellett. Egy fejbiccentéssel jelezte az egyenruhásnak, hogy végeztek. A süppedős homokban imbolyogva megindultak a töltésen leparkolt kék-fehér Lada felé. Visszamásztam a sátorba és a fejem alá gyűrtem a hálósákom. Rosszul voltam, jól esett kissé feltámaszkodni. A szám ki volt száradva, erőtlenséggel tapogattam magam mellett az ásványvizes palack után, aztán feladtam. Ha becsuktam a szemem, forogni kezdett a világ. Inkább kinyitottam és elégedtem bámultam a mellettem szuszogó Bocikát.

Végre megérkezett a sör, puhán koppant a korsó alja a kerek alátéten. Bocika mohón kortyolta, a habja fehér felkőrivet hagyott a sötétvörösre rúzsozott felső ajkán. Néztem a mosolygó, megfakult szemeit, a szarkalábakat a szeme körül, meg a két ráncot, amelyek az orra két oldalán függőlegesen futottak a szájáig. Úgy tűnt, hogy túlzásba viszi a fogyókúrát. Rendeltem még két májas-zsíros kenyeret, aztán meghúztam a sört, és közben az üveg poháron keresztül Bocikát figyeltem. Jól nézel ki, mondtam neki és arra gondoltam, hogy most biztosan nekem is félkör alakban maradt sörhab a számon. Bocika nevetett és azt mondta, hogy én is jól nézek ki. Mosolyogva bólogattam, majd felálltam és a mosdó felé indultam, hogy a tükörben alaposan megvizsgáljam az arcomat.



ÉN CSAK ITT
ÁTOSONOK...



ARRA



Császár Irma Tímea

A KÉPREGÉNY GENEZISE EGY 19. SZÁZADI GYERMEKLAPBAN¹

A Kis Lap képes történeteiről

A 19. század második felében az információáramlás eszközei több téren is átalakulnak, mely leginkább a különböző médiumok megjelenésével érhető tettem.

A mediális átalakulások egyik legnagyobb hatású szereplője a sajtó volt, amely a század politikai-társadalmi és kulturális diskurzusainak legfontosabb színterévé vált. A sajtó megerősödésével párhuzamosan a tudásközvetítésben és a társadalmi kommunikációban egyre szélesebb teret hódítottak a képek, amelyek a jelenről és múltból szerzett ismeretek és tapasztaltok mind szélesebb körben hozzáférhető közvetítő eszközeiként léptek színre.²

A kép sajtóban betöltött szerepe több irányból vizsgálható, ugyanis a képmelléletek vagy a szövegek közti illusztrációk mellett a kép megjelenik úgy is, mint a képaláírt, szekvenciális narratívába helyezett képes történet eleme, mely előképregénynek nevezhető. A képregénytudományi diskurzus a képregény genezisének a 19. századi élclapokban megjelenő karikatúrákhoz köti, melyekben szintén jelen van a képaláírás és a szekvencialitás. Ahogyan Vincze Ferenc is rámutatott, a képregény genezisének kérdését érdemes egy transzkulturális perspektívából vizsgálni, és feltárni azokat a hatásokat, melyek alakították és formálták a kép sajtóban való szerepét.³ Az élclapok karikatúrái mellett a képregény genezisének kérdéséhez szükséges szoros vizsgálat alá venni a kor gyermeklapjaiban található képi elemeket is, ugyanis a „magyar médiakulturális

- 1 A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.
- 2 RÉVÉSZ Emese, *Kép, sajtó, történelem – Illusztrált sajtó Magyarországon 1850–1870 között*, Bp., Argumentum, Országos Széchényi Könyvtár, 2015, 9.
- 3 Vincze Ferenc a magyar élclapokat az európai médiakulturális hatások mentén vizsgálja, és feltárja azokat a – leginkább német – sajtótörténeti tendenciákat, melyek hatottak a magyar sajtó alakulására, így az élclapokban lévő karikatúrákra és a képregény genezisére egyaránt. Vö. VINCZE Ferenc, *A karikatúrától a képregényig. Jellem- és helyzetkomikum a 19. századi karikatúrákban = UŐ, Képregénytörténetek. Történeti és elméleti közelítések egy médiumhoz*, Bp., Ráció, Szépirodalmi Figyelő, 2022, 19–58.

közeg a gyermeklapokat illetően hasonló gyakorlatokat követett, mint az élclapok esetén.”⁴ A magyar gyermeklapok 19. századi megjelenésében is fontos szerepet játszik a transzkulturális hatás, mely a képes tartalmakban is kimutatható. A század második felében leginkább kísérletező jellegű és rövid életű gyermeklapok jelentek meg, melyekben érzékelhető egyrészt a folyamatos küzdelem a fennmaradás miatt, másrészt a közölt tartalmak bővülése, minőségük fokozatos változása, valamint a kép feltörekvő médiumi szerepe.⁵ A rövid életű gyereklapok után az 1871-ben megjelent, Ágai Adolf által alapított és szerkesztett *Kis Lap* hozta el a szemléletváltást a gyermeklapok történetében. A lapot kezdetekben a Deutsch-féle könyvnyomda, majd 1875-től az Athenaeum nyomtatta. Az 1904-ig fennmaradó hetilap több szempontból is eltér az előtte megjelent lapoktól, bár kétségtelenül azok hagyományába ágyazódik.

A lap szerkesztője, Ágai Adolf a korban nemcsak a gyermeklap alapítása miatt vált ismertté, ugyanis a *Kis Lap* létrejötte előtt már szerkesztője volt a *Borsszem Jankó* nevű magyar élclapnak, melyet 1868-ban alapított. Az élclap szintén jelentős, ugyanis

a korszakban indult valamennyi képes újság közül a leghosszabban állt fenn, hét évtizedes működése pedig mindennél jobban bizonyította, hogy korszakunk végére elegendő képzett, a karikatúra sajátos képi műfajában jártas rajzoló szakember állt már a szerkesztők rendelkezésére. Lapjain számos „kísérleti” képi forma kapott helyet: képregény, árnykép, geometrikus formákból alkotott stilizált rajz vagy gyermekrajzot imitáló firka,⁶

viszont az Ágai lapját megelőző élclapokban, például a Jókai Mór által szerkesztett *Nagy Tükör*ben is már feltűnik a képregény formanyelvének ismerete.

Ágai élclapban való tevékenysége más formában mutatkozik meg, mint a gyermeklapban, mire az álnév használata is rájátszik, ugyanis Ágait

más-más néven az egész újságolvasó közönség ismerte. Csicseri Bors néven szerkesztette a *Borsszem Jankót*, Forgó bácsi néven a *Kis Lapot*, Porzó néven írta alá tárcáit, s valóban kivételként szerkesztette saját nevén a képes „enciklopédiai” hetilapot, a *Magyarország és a Nagy Világ*ot. Minden területen figyelemre méltót alkotott. Ha nem is ő teremtette meg a magyar hírlapi tárca műfaját, kétségtelenül ő tette népszerűvé; a gyermeklapok meggyökereztetése pedig az ő műve volt.⁷

4 Uo., 31.

5 Ilyen gyermeklap többek között a Márk József szerkesztette *Kis Tükör* vagy a Dolinay Gyula szerkesztette *Kis Újság*, ahol a képes történetekben már fellelhetők a képregény formanyelvének ismeretére utaló jelek. A gyerekirodalom és a képregény összefüggéseiről, valamint az első magyar gyermeklapokban lévő képek természetéről egy korábbi tanulmányban értekeztem. Vö. CSÁSZÁR Irma Tímea, *A gyerekirodalom és a képregény összefüggései. Az első magyar gyermeklapok képes történetéről*, Szépirodalmi Figyelő, 2024/2, oldalszám

6 RÉVÉSZ, i. m., 149.

7 BUZINKAY Géza, *Borsszem Jankó és társai. Élclapok és karikatúrák*, Bp., Corvina, 1983, 35. [Kiemelés az eredetiben.]

Az álnév maszkként való használata az én megosztottságát eredményezi, mely egy folyamatos identitásjátéknak van kitéve.

A nevek és álnevek mint nyelvi maszkok hasonló térben jelennek meg: kényszerből, érdekből vagy játékból megszületnek, bonyolult játékot űznek az énnel, de egyúttal folyton vissza is hatnak a mögöttük zajló identitáscserére – a név önmaga ki nem mondott variációin keresztül kordában tart, előír, afféle felettes énként működik.⁸

Ágai Adolf esetében szintén fellelhető az identitáscsere, valamint a folyamatos visszahatás is, ugyanis az adott lap célközönségének megfelelően és az adott álnévhez hűen más stílusban írt az élclapba, mint a gyermeklapba. A Forgó bácsi álnéven író Ágai könnyed, kedveskedő stílusban írt, a gyerekekkel személyes hangvétellel beszélt a *Kis Lap*ban.

A korábban mindig csak nevelt és száraz erkölcsi tanulságokkal gyötört gyerekeknek új világot akart megmutatni azzal, hogy „mulattatva oktassa, vonzó alakban a legkülönbözőbb ismeretekkel gyarapítsa” tudásukat. A közvetlen nevelési célzat egyetlen rovatra, a „Forgó bácsi postájá”-ra zsugorodott; egyúttal ez töltötte be a közvetlen kapcsolattartás feladatát is. A gyerekekkel itt valóban „beszélgetett” Ágai, de a beszélgetés illúzióját keltette a lap egészében is. Ez volt egyik fő vonzereje a gyerekek szemében.⁹

Ágainak a különböző lapokban való álneves megszólalása valóban létrehozta az identitáscserét, viszont a szerkesztői tevékenységén egyértelműen érzékelhető az álnév mögötti énre való visszahatás. Ez leginkább a képregény genezisének a kérdése felől izgalmas, ugyanis a képregényes szakirodalom az élclapokban lévő karikatúrákat tartja a képregény genezisének, viszont az Ágai által szerkesztett gyermeklapban is fellelhető a képregény alakuló formanyelve. Ez egyrészt magyarázható azzal, hogy az álnév mögötti én hasonló gyakorlattal szerkeszti a gyereklapot is, másrészt azzal, hogy az előtte lévő gyermeklapok hagyományaiba illeszkedik, harmadrészt pedig a transzkulturális áramlattal, mely ma is fontos szerepet játszik a képregények alakulásában. „A *Kis Lap* – melynek egy ideig németországi kiadása is volt – illusztrációinak egy része angol lapokból származott, szövegét részben németből fordították, mert még kevés eredeti magyar gyermekirodalom született.”¹⁰ Innen is látható, hogy ahogyan a magyar élclapokra is nagy hatást gyakorolt a német vagy más kultúrák élclapirodalma, úgy a gyermeklapok is hasonló transzkulturális hatások mentén alakultak. Mindez indokoltá teszi a *Kis Lap* képes tartalmainak vizsgálatát, melyekben szintén fellelhető a képregény genezise.

8 NÉMETH Zoltán, *Álnév és maszk*, Eger, Líceum, 2013, 25.

9 *A magyar sajtó története II/2. 1867–1892*, szerk. KOSÁRY Domokos, NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1985, 243–244.

10 BUZINKAY Géza, KÓKAY György, *A magyar sajtó története I. A kezdetektől a fordulat évéig*, Bp., Ráció, 2005, 146. [Kiemelés az eredetiben.]



1. ábra: Antropomorf állatok a *Kis Lap* képes történetében

A Forgó bácsi postájában történő közvetlen levelezés mellett a lap más szegmenseiben is érzékelhető a nevelő jelleg, különös tekintettel arra, hogy a kép előfordulása is jelentősen meg-növekedik az előző gyereklapokhoz képest. Amellett, hogy a borítón mindig egy teljes oldalú kép kapott helyett, számos szövegek közötti illusztrációt jelenített meg a lap. Az illusztrációk mellett a kép médiuma a képes történetekben is feltűnik, ugyanis a transzkulturális hatásmechanizmusokban történő alakulás miatt a képregény formanyelvének használata is bevett gyakorlatnak bizonyult. Mindez már rögtön az első lapszámban jelen van az *Apró viszonytagságok* című hat képkockából és rímes képaláírásból álló történetben, melyben a humor mellett fellelhető a nevelői jelleg is (1. ábra). A történet szereplői antropomorfizált állatok: egy légy, aki a pajkos gyerekeket megtépázza, egy kakas és egy kutya, kik megleckéztetik feletteseiket, békák, kik a fürdőző gyerekek ruháiba búznak, egy majom, aki a dajka szerepét ölti magára, valamint macskák, kik egy kislány tejét akarják meginni. Az állatok emberméretű ábrázolása, valamint a nevelő jelleg tartja össze

a narratívát. A „Jaj, ha mindez rajtatok esett volna meg!”¹¹ lezáró mondat szintén összetartja a képkockákat, valamint amellet, hogy kiszól a gyermekolvasóhoz, fel is oldja az ábrázolt lehetséges rosszat. Az állatok antropomorf megjelenítése a lap többi számában is visszaköszön, leginkább a szekvenciális narratívát követve. A harmadik számban például láthatjuk Brekeke úr és Koaksz úr csónakversenyét hat képben,¹² valamint az ember és állat kapcsolata is feltűnik a *Hoppon maradt!* című képes történetben, ahol az éhes kutya a jóllakott ember után szól: „S szól az eb, utána nézve: / »De kevés az emberséged!»”.¹³

A *Kis Lap* különlegessége mellett szól az is, hogy viszonylag rövid időn belül sikerült állandósítania a megteremtett karaktereit, ugyanis

mintegy két év alatt alakult ki sajátos módszere és hangvétele, kezdtek megjelenni a gyermekek által kedvelt állandó figurák, mint Kerekes Ferkó, Vad Laci, Rosszcsont Ferkó. A szerkesztői üzenetekből is nyilvánvaló, hogy ekkor már jelentős részben maguk a gyermekek írták is a lapot, beküldött írásaikat közölte Ágai, mindig értékelve is őket.¹⁴

Ezek a karakterek először szövegekben jelentek meg, viszont már a második évfolyamtól kezdve bővítette a szövegből ismert visszatérő karakterek sorát Rontó Pál, ki a szövegekből is, de leginkább a képes történetekből kitűnő karakter, így a *Kis Lap* „képregényhősének” is nevezhető. A médiumok közötti karaktervándorlás a korban nemcsak a gyermeklapok, hanem az élclapok sajátossága is, amely szintén a képregény genezisének kérdéséhez kapcsolható.

A magyar képregény kialakulásának kezdetekor, a 19. század közepén megfigyelhetők olyan gyakorlatok, melyek a különböző médiumok és hordozófelületek közötti átvételekben ragadhatók meg. Ennek a jelenségnek egyik kiemelkedő figurája Tallérossy Zebulon, aki az *Üstökös* című élclap hasábjain kelt életre, hogy aztán az 1860-as évek végén megjelenő, a későbbiekben a magyar irodalom klasszikusává és a közköztartás kötelező olvasmányává vált *A kőszívű ember fiai* című Jókai-regényben váljon a magyar irodalom halhatatlan alakjává.¹⁵

Az élclapban megjelenő Tallérossy Zebulon médiumvándorlásának aspektusai hasonlóak a *Kis Lap*ban lévő Rontó Pál karakteréhez, ami „egyrésről a transzmediális kérdésfelvetéseknek enged teret, másrésről a narratív komplexitás elméleti horizontja felől is vizsgálható.”¹⁶

11 *Apró viszonytagságok*, *Kis Lap*, 1871/1, 12.

12 *Nagy csónak-verseny*, *Kis Lap*, 1871/3, 36–38.

13 *Hoppon maradt! Szomorú kutya-történet 6 képben*, *Kis Lap*, 1877/23, 364–365.

14 *A magyar sajtó története II/2*, 243–244

15 VINCZE Ferenc, *A médiumvándor: Tallérossy Zebulon = Uő, Képregénytörténetek*, 60. [Kiemelés az eredetiben]

16 *Uo.*, 59.

332 K I S L A P. 21. SZÁM.

választá őket egymástól és szigorú hangon kérdé:

— Hát ez micsoda? Miféle dulakodást visztok ti itt végbe?

A fűk mindnyájan zavartan földre suttóttak szemüket, mert az a komoly arcú férfi a tanító ur volt. Senki se mert felelni kérdésére. A tanító pedig újból megszólalt:

— Gyuri, te beszélsz! Mi bajod van ezzel a szegény fiúval?

Erre a kérdésre sem kapott semmi választ s végre Bandihoz fordult. Bandi nem járt iskolába, nem félt a tanító haragjától s annál őszintebben felelhetett, mielőtt kérde tőle:

— Beszélj hát te, íám, miért verekedtetek?

— Mert Gyuri bántotta az én kutyámat s aztán fenyegetett engemet is. Már pedig én nem félek tőle, ha még olyan urfi is, — tevé hozzá Baudi dacosan, érezvén, hogy ha a tanító közbe nem lép, földre teperte volna Czifra Gyurit.

A tanító ismét Gyurihoz fordult s feddőlegmondá:

— Nem szégyened, ilyen dulakodást kezdeni egy szegény árva gyermekkel, aki semmit sem vétett neked?

— Igen, de kutyája egészen bemooskolt ruhámat, szolt Gyuri mérgesen.

— Nem kellett volna az oktanállat utjába állanod. — No, de most már vége legyen. Nyujtsatok kezét egymásnak és ezentul legyetek jó barátok.

(Vége következik.)

A TŰZIJÁTÉK.



Ül a széken Rontó Palkó,
Kezében a »Pesti Napló«.
Azt olvassa benne épen
Hogy az X-kereskedésben
Tűzi játék is kapható.



Fogja magát Rontó Palkó
És két havi zsebpénzéből
Szeren tűzi-játékokat
S nagy előadáshoz készül.
Ez lesz majd csak a hadd! el hadd!

21. SZÁM. K I S L A P. 333



Lőport is szerzett a Palkó!
(Apa főkjából vette.)
Papircsöbe töltögette ...
Jaj! nem tudja Rontó Pál
Mit csinál!



Rég óta ég már a gyertya.
Pál a röppentyűt gyártja.
A papírost tekergeti
Gyújtószerrel töltögeti.
Jaj! ... mi lesz ennből?



Megvan, meg van Palkó úr!
A szobában ugri körül.
Mert hát öröm ha az ilyen
Nemes munka jól sikerül.
Most pedig majd három számlál,
És aztán a háromnál
Meg is gyujtja.
«Hol a gyufa?»
Hadd számlálom!
Egy ... kettő ... és



Három! ... e

2. ábra: Rontó Pál, mint visszatérő karakter

A transzmediális történetmesélés ma is jelen van a képregénykultúrákban, különösen, ha az amerikai képregénykultúrára, a DC és a Marvel világára gondolunk, ahol a szuperhős karakterek képregényes történeteinek filmadaptációja jelentősen alakította úgy a képregénypiacot, mint a médiakultúrák képregényhez való viszonyát. A figurák médiumi vándorlása néhol nem csak az adaptációs folyamattal érhető tettem, mivel történetük egy más médiumban folytatódik. A Henry Jenkins által megalkotott transmedia storytelling, azaz a transzmediális történetmesélés fogalma erre a folyamatra hívja fel a figyelmet.¹⁷ Az ilyen fajta történetmesélésben az adott karakter története továbbíródik egy más médiumban az adott médium sajátosságainak megfelelően, így a „a különböző médiaplatformok és sajátos nyelveik mind részt vesznek és hozzájárulnak a transzmediális narratív új világ felépítéséhez.”¹⁸ Ennek értelmében a különböző hordozófelületeken kibomló történet egészként is értelmezhető, de szükségszerűen különálló történetekként

17 Henry JENKINS, Searching for the Origami Unicorn. The Matrix and Transmedia Storytelling = Uő, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, London, 2006, 93–130.

18 TORBÓ Annamária, *Fikció, transzmédia, aktivizmus. Egy Harry Potter-rajongói közösség kulturális és részvételi politikái*, Bp., Szépirodalmi Figyelő, 2024, 113.

is érthető, melyet az adott médium beteljesít. Feltűnő, hogy ameddig a mai médiakultúrában már bevett a transzmediális történetmesélés, már a 19. században is láthatunk hasonló gyakorlatot annak ellenére, hogy kevesebb médium állt a történetmesélés rendelkezésére. Az élclapból ismert Tallérossy Zebulon és a gyermeklapból kitűnő Rontó Pál médiumvándorlásának közös pontja a képes történetekben és a karikatúrákban való jelenlét, ugyanis mindkét karakter az előképregény médiumi léte által részese a képregény genezisének.

Rontó Pál transzmediális pályája a szöveg, a kép, illetve az előképregény médiumai között történik. A *Kis Lap* karaktere a képes történetekben a szüleinek is ellent mondva folyton kitalál különböző csínytevéseket, melyeknek a végén általában pórul jár vagy megsérül. A képes történetek narratívája amellet, hogy nevelői célzattal szolgál, humort is tartalmaz. Rontó Pál első képes történetben való szerepeltetések a Dunába esik, mert ügyetlenül hintázik egy tuta-jon, így a történet végén a megbetegedett Palit látjuk.¹⁹ A karakter leginkább ilyen és hasonló történetekben szerepel, melyeknek a végén a szerencsétlenül járt Pali ábrázolása adja a humor forrását és teljesíti be a nevelői célzatot. A *tűzijáték* című képes történetben Pali a Pesti Naplót olvassa, melyből inspirálódik a csínytevéséhez.²⁰ A történet végén Palinál rosszul sül el az összebarkácsolt tűzijáték, viszont ez a képaláírásból nem teljesen derül ki, ugyanis ennél a képes történetnél a kép és szöveg együttesen teremti meg a narrációt.²¹ (2. ábra) A képes történetek leggyakoribb visszatérő karaktereként Rontó Pali a szövegekben is szerepel, melyek néhol panelekbe helyezett, képaláírás nélküli illusztrációval egészülnek ki. Viszont a karakter nem a *Kis Lap* hasábjain kap helyet először a szöveg médiumában. Gvadányi József *Rontó Pál* című, 1793-ban megjelent elbeszélő költeményében maga Rontó Pál meséli el történetét,²² miszerint „az eleveneszű parasztfiú, már gyermekkorában sok csínyt követ el, mikor pedig fölcsap huszárnak, olyan gazságokat művel, hogy kénytelen kiszökni a lengyelek közé.”²³ Ugyanezt a történetet a 19. század második felében Gaal József prózába ülteti *Rontó Pál élete és viszontagságai* címen.²⁴

19 *Rontó Pali. Szomorú történetke 6 rajzban*, Kis Lap, 1872/11, 165–167.

20 A kor egyik legismertebb napilapjára való utalás felhívja a figyelmet a *Pesti Napló* gyermekrovatának tartalmaira, valamint a képes történetek kérdésére. Vojnics-Rogics Réka rámutatott, hogy a Pesti Napló gyermekrovatában szinte alig találunk illusztrációkat, így valószínűleg a képregény formanyelve sem érhető tettem a lapban. „A rovat 1893 és 1910 között mindössze egy alkalommal közölt illusztrációt, pedig a 19. század végének gyermekkönyvei és gyermeklapjai szinte meg sem jelenhettek képek nélkül. Az illusztráció hiányára két magyarázat is szolgálhat: egyrészt a korszakban még igen költséges képek nem illeszkedtek bele a magát olcsónak tituláló napilap profiljába, másrészt a rovat nem a vizuális tartalmakat jobban igénylő bölcsődéseknek és óvodásoknak szánta a tartalmait, hanem a náluk idősebbeknek.” Vö. VOJNICS-ROGICS Réka, „No Gyurica, kell-e még a szabadság? A Pesti Napló gyermekrovatának funkciói (1893–1910)” = *Medialitás és gyerekirodalom*, szerk., HERMANN Zoltán, LOVÁSZ Andrea, MÉSZÁROS Márton, PATAKI Viktor, VINCZE Ferenc, Bp., Károli Gáspár Református Egyetem, L’Harmattan, 95–96.

21 *A Tűzijáték*, Kis Lap, 1876/21, 332–333.

22 Gvadányi József elbeszélő költeménye több kiadásban is megjelent. Rontó Pál története a legutóbbi kiadásban az Egy falusi nótáriusnak budai utazása című művével együtt jelent meg. Vö. GVADÁNYI József, *Egy falusi nótáriusnak budai utazása/Rontó Pál*, szerk. JULOW Viktor, Bp., Szépirodalmi, 1975.

23 PINTÉR Jenő, Rontó Pál = Uő, *Gvadányi József*, Rudabánya, Érc- és Ásványbányászati Múzeum, 2005, 27.

24 GAAL József, *Rontó Pál élete és viszontagságai*, Vasárnapi Könyvtár, 1857/8.



3. ábra: Rontó Pál és Vad Laci képes története

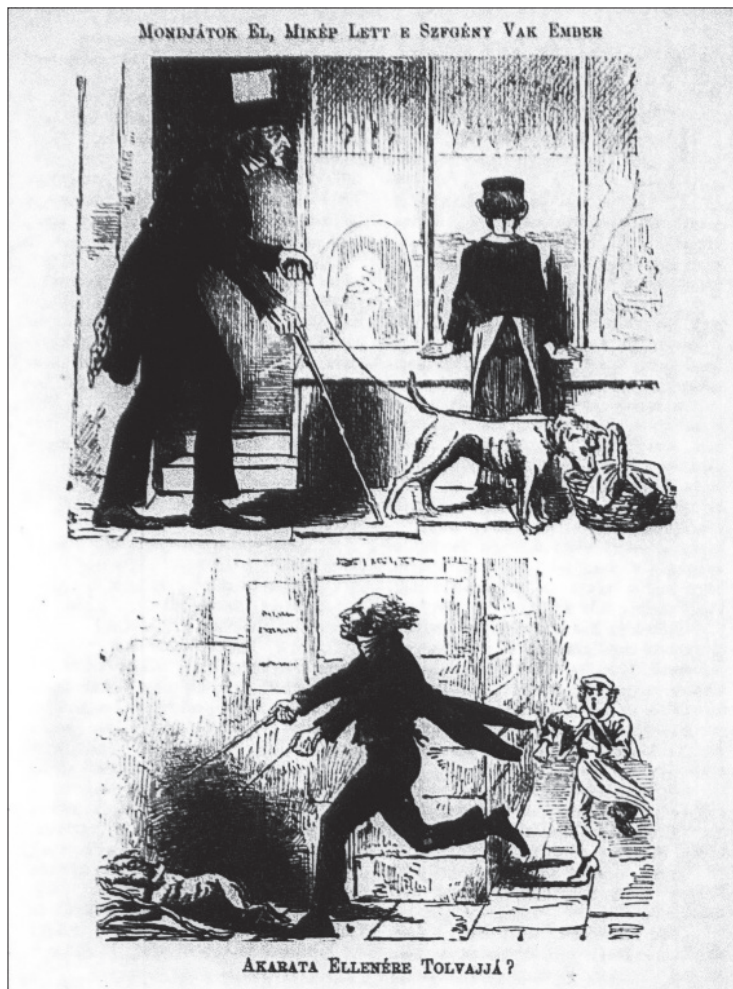
A kisregény a Vasárnapi Könyvtár című szépirodalmi könyvsorozat második évfolyamában jelent meg, Heckenast Gusztáv kiadásában. Az átdolgozás célja az elfelejtett karakter és a hozzá kapcsolódó történet újraélesztése.²⁵ Transzmediális szempontból a prózai változat különlegessége, hogy a kisregény tizenkét hozzá kapcsolódó képpel jelent meg, így itt már a kép médiumában is fellelhető Rontó Pál karaktere.

Az elbeszélő költeményből ismert karakter jellemzői a gyermeklap képes történeteiből is visszaköszönnek, ami eredményezi, hogy Rontó Pál története a képes történet médiumában újabb fordulatokat véve tovább él. A *Kis Lap* megszűnése után Rontó Pál kalandjai újra a szöveg médiumában folytatódnak, pontosabban az 1912-ben Forgó bácsi által kiadott könyvben. A bevezetőben Ágai felhívja a figyelmet a karakter ismeretére és indokolja is a történet folytatását:

Bizonyára mindnyájan ismeritek a kópét, aki az ő kebelbarátjával, Rosszcsont Ferkével, sok mulatságos órát szerzett nem csupán tinektek; mert szüleitek, de tán még nagymamáitok is jókat nevettek már a két pajtás rugaszkodásain, midőn még a *Kis Lap* című gyermek-ujszágban mutattam be őket. Ferke komáról több szó esett akkor, mint Palkóru, mert hogy amaz volt a nagyobbik és vállalkozóbb. Pedig Pál úr sem utolsó gyerek, amint hogy ez a következőkből ki fog tűnni.²⁶

25 „A régi jó Gvadányi megírta volt versekben a nevezett viszontagságokat. Célja e jelen munkának – mond Gaal – irodalmunk elfelejtett termékét visszaültetni a nép emlékébe. Gaal prózában írta meg Rontó Pál életét s Gvadányiból is néhány verses helyet itt-ott beleszótt elbeszélésibe. Jobb szerettük volna magát Gvadányi művét látni új kiadásban. A Gvadányi nyelve, mint ép magyar nyelv soha sem avul el annyira, hogy élvezetesnek ne találjuk.” Pesti Napló, 1857, november 12.

26 FORGÓ Bácsi, *Rontó Pál viselt dolgai*, Bp., Athenaeum, 1912, 4.



4. ábra: A képregény formanyelvét alkalmazó feladvány a Kis Lapban

Rontó Pali mellett a *Kis Lap* visszatérő karaktere Vad Laczi, aki először a szövegekben tűnik fel, viszont a médiumvándor szerep Vad Laczi karakterére is jellemző, ugyanis a képes történetek visszatérő szereplője is. Ilyen például a *Vad Laczi és hugocskája Milka* című hat rajzból álló történet, ahol mindketten megfizetnek azért, mert a darazsakkal szórakoztak.²⁷ Tallérosy Zebulonhoz hasonlóan a *Kis Lap* karakterei egy adott ponton a lap szerzői között is szerepelnek, ráadásul egy képes történet írójaként és rajzolójaként. A *Snudribum, a jó király és Gurzumurzu, a gonosz haramja* című képes történet rajzolója Rontó Pál és írója Vad Laczi.²⁸ (3. ábra) Amellett, hogy az élclap karakteréhez hasonlóan a kitalált karakter íróvá válik, az író és rajzoló kettős szerepeltetése is a

27 *Vad Laczi és hugocskája Milka. Szomorú történetke 6 rajzban*, Kis Lap, 1872/10, 149–152.

28 *Snudribum, a jó király és Gurzumurzu, a gonosz haramja, vagy: az Isteni gondviselés, vagy: bűn és bűnhődés. Rémlletesen víg, szomorúságosan mulatságos história 8 hiján 20 énekben és 90 hiján 100 képen*. A költeményt írta Vad Laczi, a rajzokat csinálta hozzá Rontó Pál, Kis Lap, 1878/9, 140–141.

képregény geneziséét erősíti, pontosabban a képregény megalkotottságára jellemző szerző-konfigurációt.²⁹

Az antropomorf állatokat megjelenítő képes történetek, valamint az állandó karakterek szerepeltetése mellett a *Kis Lap*ban találunk olyan képes feladványokat is, melyek szintén a képregény formanyelvének ismeretét erősítik. A harmadik évfolyamban a *Bibliai történetek magyarázat nélkül* című, díszes egymásutáni panelekbe helyezett, képaláírás nélküli képekben a gyerekeknek kell felismerni a Bibliából már ismert történetet.³⁰ Hasonló feladvánnyal találkozunk a negyedik évfolyamban is, viszont itt már nem egy ismert narratívát kell kitalálni a gyerekeknek, hanem maguk írják meg a szekvenciális képekhez a szöveget. (4. ábra) A vak embert megjelenítő két egymásutáni kép szövege felhívószöveggént funkcionál: „Mondjátok el, miképp lett e szegény vak ember akarata ellenére tolvajjá?”³¹ Amellett, hogy egyes feladványokban a képek szövegét kell megalkotni a gyerekeknek, néhol találunk olyan feladványokat is, ami szintén panelekbe helyezett képes történetekkel van összefüggésbe, de a képaláírással kell dolgozni a gyerekeknek. Ilyen például, amikor a képes történet rímes képaláírását kell kiegészíteni, vagy amikor az elért rímeket kell kiigazítani. Az ilyen a típusú feladványokhoz – ahogyan a szöveg nélküli képes feladványokhoz is – szükség van a szekvenciális narratíva (fel)ismeréséhez. A feladványok típusát vizsgálva szintén igazolható a képregény formanyelvének a gyereklapokban való jelenléte.

Megvizsgálva a *Kis Lap* képes tartalmait és elemezve a képes történetek természetét látható, hogy már a lap megjelenésekor jelen van a képregény formanyelve, mely arra enged következtetni, hogy a 19. század második felében megjelenő élclapok mellett a gyermeklapokban is, de különösen a *Kis Lap*ban jelen van a képregény genezise. A képregény formanyelvének ismeretét igazolja az antropomorf állatok képes történetben való szerepeltetése, a transzmediális karaktervándorlás, valamint a képes történetekkel összefüggő feladványok jelenléte is.

29 A szerző-konfiguráció fogalmáról és szerepéről ld. bővebben: VINCZE Ferenc, Mi a képregényalkotó? = *Képregényen innen és túl. Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban I.*, szerk. Uő, Bp., Szépirodalmi Figyelő, 2017, 81–93.

30 *Bibliai történetek magyarázat nélkül*, Kis Lap, 1873/3, 128.

31 Kis Lap, 1874/23, 360.

AZ ÚJRAHASZNOSÍTÁS MINT TEXTUÁLIS ÉS PUBLIKÁCIÓS GYAKORLAT TUTSEK ANNA IFJÚSÁGI IRODALMI MUNKÁSSÁGÁBAN

A populáris irodalom mint újrahasznosításra épülő kultúrregiszter

Az újrahasznosítás jelenségének irodalmi kontextualizálása új szempontokkal gazdagíthatja kérdésvetéseinket, és más megvilágításba helyezhet irodalmi jelenségeket, szerzői életműveket és akár egyes szövegeket is.¹ Jelen írásom központjában a 20. század első harmadának egyik legolvasottabb lányifjúsági irodalmi szerzője áll, aki mind írástechnikáját, mind kötetszerkesztési és publikációs gyakorlatát tekintve „igazi” újrahasznosító. Tutsek Anna ifjúsági irodalmi szövegeinek megalkotása során az irodalmi recycling többféle módozatával is élt: amellett, hogy népszerű cselekménypaneleket emelt be szövegeibe, saját pretextusaiból is merített. Pályafutását szépíróként kezdte, 1894-től – a Magyar Lányok hetilap szerkesztésének elvállalásától – pedig szinte kizárólag a populáris irodalom regiszterében alkotott. Regiszterváltása nemcsak műfajváltással, hanem szövegei esztétikai természetének átalakulásával is együtt járt. Az író nő életművének ez a szegmense, amely körülbelül negyven gyermek- és ifjúsági irodalmi kötetet foglal magába, egyrészt azért értelmezhető a populáris kultúra keretein belül, mert a tömegpiac számára és igényeinek megfelelően készültek. Raymond Williams a populáris szót a latin *popularis* („a néphez tartozó”) kifejezésből eredezteti, amely eredetileg jogi és politikai kategóriaként szolgált.² Rudolf Helmstetter értelmezésében viszont a nép egészét, a közösség minden tagját egyszerre megszólító kultúraként értendő.

1 Ezt bizonyítja többek között *Az új emlékezete* címen megjelent tanulmánykötet, amelynek szerzői az irodalmi újrahasznosítás sokrétű kontextusából válogatva történeti, poétikai, műfaji és transzmediális aspektusokat is érvényesítenek a szöveg-elemzések során. Ld. *Az új emlékezete. Az újrahasznosítás poétikái*, szerk. MÉSZÁROS Márton, PATAKI Viktor, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2019 (Tempevölgy Könyvek 36).

2 Raymond WILLIAMS, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, revised ed., New York, Oxford University Press, 1985, 236.

Csak az válhat népszerűvé, amit nyilvánosságra hoznak. [...] Populáris csak akkor létezhet, ha a népszerűség egészét – és egyúttal az egyéneket mint individuumokat – tartósan meg lehet szólítani, vagy pontosabban, történeti érvekkel élve: a törzsi, lokális, birtokalapú- és territoriális határokon túli populáris (Populäres) csak a társadalom egészére kiterjedő nyilvánosságok intézményesülése óta és azokkal együtt létezik, amelyek a társadalom (és lakossága) elérhetőségének és megszólíthatóságának új formáit hozzák magukkal.³

Williams a *populáris (popular)* kifejezésre négy mellérendelt jelentést javasol, amely meghatározások a „népszerű” és a „kultúra” fogalmak összetett kombinációját hozzák játékba: sok ember által kedvelt; a művészetnél alacsonyabb rendű; tudatosan a közönség kegyeit kereső; a nép (people) által valójában saját maguk számára létrehozott kultúra.⁴ Tehát a populáris kultúra meghatározásának egyik kiindulópontja a magas népszerűségi index, a másik pedig a „magas kultúrával” szemben alsóbbrendűnek tekintett, „másik” kultúraként való értelmezés.⁵ Ez a két felfogás nyilvánvaló kölcsönhatásban van egymással, hiszen ahogy arra John Storey is rámutat, a nyelvi és formai komplexitása által meghatározott „magas kultúra” csupán a társadalom kiváltságos, szűk rétege számára dekódolható, ilyenformán mindig exkluzív, kizárólagos státuszú, míg a populáris kultúra éppen nyelvi egyszerűségénél fogva válik inkluzívá.⁶ Tutsek Anna szövegeinek befogadása sem nyelvhasználatában, sem prózapoétikailag nem igényelt magasfokú, komplex irodalomértést: a történetelemeket reprodukív-imitatív, nem pedig újszerű, szubverzív módon rendezte össze. A bevett sémák és motívumok újrahasznosítása miatt lányifjúsági szövegkorpusza voltaképpen a népszerű regénykonvenciók katalógusaként detektálható. Ezek a közhasználatban lévő, populáris nyelvi és cselekménypanelek redukálják a szövegek autenticitását, hiszen az intertextualitás során – amennyiben azt az újrahasznosítás egyik potenciális műveleteként fogjuk fel – elveszik a szöveg originalitása. Mészáros Márton bevett ökonómiai-ökológiai tételt gondol újra az irodalmi diskurzus felől, amikor tanulmányában megkülönbözteti az újrahasznosítás kétféle, értékcsökkentő (downcycling) és értéknövelő (upcycling) eljárását.⁷ Az „irodalmi upcycling” a nehezen elérhető, de értékesnek minősített, az adott kultúrában rejtetten hatni képes szövegek hozzáférhetővé tételére irányul. Folyamata során – a downcyclinggal szemben – a kulturális produktumok úgy „élednek újra”, hogy az elfeledettség ténye is jelzésre kerül.⁸

3 Rudolf HELMSTETTER, *Der Geschmack der Gesellschaft. Die Massenmedien als Apriori des Populären = Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*, Hg. Christian HUCK, Carsten ZORN, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, 44.

4 *Uo.*, 237.

5 John STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 5. ed., Harlow, Pearson-Longman, 2009, 5–6.

6 *Uo.*, 6.

7 Az értékcsökkentő újrahasznosítás során az anyagot gyengébb minőségűként, az értéknövelő újrahasznosítás esetén a kiindulási minőség megtartásával vagy növelésével hasznosítják újra. MÉSZÁROS Márton, *Újrahasznosítás két KAF-versben: Psalmus Transsylvanicus, Öreg Biblia margójára = Az új emlékezete*, 28–29.

8 *Uo.*, 29.

[...] az „irodalmi downcycling” viszonylag könnyen beazonosítható: ezek azok a saját korukban (jellemzően a 19. században) esztétikailag és gyakran üzletileg sikeres megoldások, amelyek mára szinte csak a populáris regiszterben szólaltathatók meg érvényesen, rosszabb esetben pedig egyenesen marketing- vagy médiatechnikaként tértek vissza. [...] [A] romantikus vígjátékok, a népszerű szerelmes filmek és regények, az „ifjúsági regények” egy jelentős hányada – vagyis általában a bestsellerlistákat vezető kiadványok jó része – jól láthatóan éppúgy a 19. században (vagy még régebben) kimunkált narratív struktúrákra épül, ahogyan a popslágerek poétikai eljárásai is mintha csupán az egykor jól bevált, a „magas irodalomban” azonban már elhasználódott költészeti kliséket követnék.⁹

Mészáros értelmezésében a (bestseller) ifjúsági regények és a populáris irodalom egyéb műfajai az esztétikai irodalom kezdetben experimentális, újszerűként ható, de egy bizonyos ponton kiüresedett, elhasználódott szövegkellékeit hasznosítják újra.¹⁰ Ez az értékcsökkentő, a gazdaságosság (nem pedig az eredeti szöveg értékmegőrzésének) szempontjából történő újrahaznosítás a populáris kultúra sajátos működéséből fakad. Christian Huck éppen ezzel a jelenséggel számol, amikor a populáris irodalmat nemcsak a szövegek nyelvi konstrukciójának sajátossága, hanem olvasás- és eladásmódjuk, valamint az őket övező kulturális gyakorlatok alapján határozza meg.¹¹ A populáris irodalom a kereskedelem és kultúra metszéspontján áll: Tutsek Anna kötetei a Singer és Wolfner Kiadó Egyetemes Regénytára, a Százszorszép Könyvek, a Magyar Lányok Könyvtára és egyéb népszerű, olcsó irodalmi sorozatokban jelentek meg, amelyek a széles olvasóközönség napi olvasmányszükségletének kielégítését szolgálták. Másrészt, Tutsek Anna ifjúsági irodalmi munkásságának populáris természete abban is megragadható, hogy úgy hasznosított újra szép-irodalmi narratívákat, hogy közben széles körben elfogadott politikai nézeteket közvetített, és aktuális társadalmi vágyakra, ideológiákra, mítoszokra reflektált.¹² Stuart Hall értelmezésében a populáris kultúra közegeiben szignifikációs gyakorlatok, kollektív társadalmi megértések zajlanak.¹³ Vagyis a populáris irodalom olyan terep, ahol a jelölés politikáját annak érdekében játsszák ki, hogy az embereket megnyerjék a világlátás bizonyos módjainak.¹⁴ A populáris regiszterű ifjú-

9 Uo., 28.

10 Uo.

11 Christian HUCK, *Was ist Populärliteratur? Oder, doch eher, wann ist Populärliteratur? = Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven au fein ganzheitliches Phänomen*, kiad. Roger LÜDEKE, Transcript, Bielefeld, 2011, 43–66. idézi és értelmezi HANSÁGI Ágnes, *Irodalmi kommunikáció és műfajiság. A Jókai-próza narrációs eljárásai a kora modernségig*, Bp., Akadémiai, 2022, 41–42.

12 Az említett kérdéskörrel ezekben a tanulmányokban foglalkoztam részletesebben: VOJNICS-ROGICS Réka, *Tutsek Anna Ciliké viszontagságai című bestseller-sorozata*, *Irodalomtörténet*, 2023/4, 440–443; VOJNICS-ROGICS Réka, „Megtalálni a boldogság útját” – Tutsek Anna lányregényeinek narratív mintázatai és a serdülő lány ifjúsági irodalmi típusa = *A gyermekirodalom születése és a nők 1840–1918*, szerk. DOMOKOS Mariann, GULYÁS Judit, TÖRÖK Zsuzsa, Bp., Reciti, (megjelenés alatt).

13 Stuart HALL, *The Rediscovery of „Ideology”. Return of the Repressed in Media Studies = Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, 3th ed., ed. John STOREY, Harlow, Pearson Education, Prentice Hall, 2006, 136–138.

14 Uo.

sági irodalom ilyenformán szükségszerűen újrahasznosító jellegű – akár a társadalmi ideológia-, akár a narratívaképzés mechanizmusait értjük ezalatt.

Bár Tutsek Anna munkáinak (más szerzők műveiből származó) intertextuális beágyazottsága termékeny vizsgálati szempont lehetne, ebben az esettanulmányban kizárólag saját szövegei újrahasznosításának technikáira koncentrálok. Tutsek Anna ugyanis gyakran nyúlt vissza alapanyagként a már publikált munkáihoz is, hogy ezeket a forrásszövegeket akár strukturálisan átrendezve, akár szövegszinten is átdolgozva új kötettel jelentkezhessen az irodalmi piacon. Például a Magyar Lányok hetilapban 1902-től megjelenő *Czilike viszontagságai* epizódorozatának kötetes megjelenésekor az eredeti sajtószöveget szerkezeti változtatásokkal, átírásokkal, textuális betoldásokkal és bizonyos szövegrészek elhagyásával alakította át a regényműfaj kortárs kiválmáinak megfelelően.¹⁵ Könyvei újrakiadásakor jellemzően nem élt szövegszintű változtatással, viszont arra bőséggel találhatunk példát, hogy új kötetkompozíciós elvek alapján, esetleg más szövegek kontextusában próbálta aktuálissá, befogadhatóbbá tenni régebben publikált munkáit. Forrásdokumentumok híján nehezen regisztrálható, hogy a szerző vagy inkább a kiadó piaci stratégiájának része az a – mindenesetre a populáris irodalom piacán bejáratott – publikációs módszer, amikor a Singer és Wolfner Kiadó Tutsek Anna *Szeleburdi kisasszony* és Gaál Mózes *Szeretet* című, már megjelent műveit közös kötetben is kiadta *Leányélet* címmel.¹⁶ Vagy amikor az író *Judith és Régi emlékek* című lányregényei egyetlen kötetbe rendezve jelentek meg *Két leány élete* címmel, a Dante Kiadó gondozásában.¹⁷ Tutsek gyakran paratextusok segítségével (egy előszó betoldásával, új cím adásával) értelmezte újra korábbi munkáit. *Égig érő rózsafa* című, 1939-ben kiadott kötete esetében is ekként járt el: a válogatott elbeszélésgyűjteményben megjelenésük kronologikus sorrendjében közölte a szövegeket, amellyel voltaképpen egy magyarországi társadalom- és nőtörténeti tablót konstruált meg.¹⁸

Negyvenöt év munkásságának ez a kis töredéke, amely három nemzedék fiatal leányai életének tükrképét adja [...] [E]gy darabka kultúrtörténet, apró mozaikokból összerakva, amely megmutat a régi, oly tragikus gyorsasággal elsüllyedt, napsugaras világban élő leányok életéből [...] egy-egy kis darabot, egy jelenetet, egy gondolatot, egy érzést, – három leánynemzedék életének eseményeit. [...] – Vajjon ment-e sok átalakuláson, változáson keresztül a leányok életfelfogása, lelki strukturája negyvenöt év alatt?

Bizonyára. Ha az olvasó megnézi a dátumot, hogy melyik novella mikor íródott, azonnal látni fogja, szinte évről-évre a változást.¹⁹

15 VOJNICS-ROGICS, Tutsek Anna *Cilike viszontagságai* című bestseller-sorozata, 430–432.

16 *Leányélet. Elbeszélések fiatal leányok számára*, Bp., Singer és Wolfner, 1900.

17 TUTSEK Anna, *Két leány élete. Judith, Régi emlékek*, Bp., Dante, 1942.

18 TUTSEK, *Égig érő rózsafa*, Bp., Singer és Wolfner, 1939.

19 *Uo.*, [Előszó], 1.

A kötet létrehozásának apropóját a könyvben szereplő legkorábbi (1895) és legfrissebb (1939) elbeszélése között eltelt fél évszázad társadalmi változásai adják. Vagyis a szövegek újrahasznosítása nem az értéknövelő újrahasznosítás esztétikai érvein, hanem a történelmi rekonstrukció hermeneutikai lehetőségén alapszik. Az előszó idézett részlete ugyanis azzal magyarázza a szövegek aktualitását (ezzel együtt irodalmi értékét, közlőképességét), hogy nyilvánvalóan fiktív szövegeket állít be hiteles, a világot „a maga realitásában” leíró történelmi korrajzokként. Huck arra mutat rá, hogy a populáris irodalmi munkák az olvasó számára ismerős világ történetbe íródásával képesek valóságillúziót teremteni, és ezt a valóságillúziót a populáris irodalmi szövegekben nem leplezi le nyelvi aktus.²⁰ Tutsek nem kevesebbet, mint a történelmi értelemben vett megértés lehetőségét kínálja fel munkáiban. Jelen dolgozat szerzőjének érdeklődését azonban nem a szövegek (valójában mindig csak illuzórikus) valóságreferenciájának feltérképezése, hanem az ifjúsági irodalmi szövegek érdekkonfigurációinak – vagyis a kultúrát szervező hatalmi viszonyok – politikai természetű megértése motiválja. Tanulmányom a következő két fejezetben az irodalmi recycling jelenségének Tutsek Anna életművét meghatározó aspektusaira, a szövegek textuális átdolgozására és a célközönségváltásból fakadó ideológiai alakulástörténetére fókuszál. Ennek feltárásához Tutsek két, egymástól eltérő életkori csoportnak szánt regényét vetem össze. A felnőtteknek írt *Viola története* és a speciálisan serdülő lányoknak szánt *Az édes otthon* című munkák recepciótörténelmi és filológiai vizsgálatával arra keresem a választ, hogy 1) milyen szemléletbeli különbségek rejlenek felnőtteknek és hajadonoknak szánt szövegei között; 2) hogyan hasznosította újra az alapvetően felnőtteknek írt regényét, hogy az megfeleljen az ifjúsági irodalom követelményrendszerének?

Viola története: lányoknak (is) szóló regény, de nem lányregény

Az első magyar lányregények az 1890-es évek közepén jelentek meg Magyarországon,²¹ amikor is Benedek Elek és Szabóné Nogáll Janka az Athenaeum Kiadó *Fiatal Lányok Regénytára* című sorozatában egyszerre publikálták egy-egy munkájukat.²² Az irodalmi kommunikációban az 1896-tól induló lányifjúsági könyvtár első két kötetét (Benedek Elek *Katalin* és Szabóné Nogáll Janka *Pipiske* című regényét) illeték először a *lányregény* műfaji megnevezéssel.²³ Az ifjúsági intézményrendszer produkciós alrendszerének szereplői (szerzők, szerkesztők, kiadók) és disztributív médiumai (periodikák, napilapok, iskolák, könyvtárak) ezzel az új, önálló műfajtypussal nemcsak a korpusz célközönségét jelölték ki, hanem azokat a műfaji kritériumokat is, amelyeket a serdülő

20 HUCK, *Uo i. m.*

21 Írásomban a fogalom szűkebb jelentését használom: azokat a munkákat nevezem lányregénynek/leányregénynek, amelyeket maguk a kortársak is ezzel a műfaji megjelöléssel illeltek.

22 SZABÓNÉ NOGÁLL Janka, *Pipiske. Regény fiatal leányok számára*, Bp., Athenaeum, 1896 (Fiatal Lányok Regénytára); BENEDEK Elek, *Katalin. Regény fiatal leányok számára*, Bp., Athenaeum, 1896 (Fiatal Lányok Regénytára).

23 *A Pallas nagy lexikona*, 15. kötet, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1897.

lányok olvasmányait tekintve kívánatosnak tartottak.²⁴ A korszak irodalmi diskurzusa csak azokat a műveket címkézte lányregényként, amelyek értékrendje megfelelt a középosztálybeli morál által áthatott lányifjúsági irodalom követelményeinek.²⁵ A korszakban speciálisan serdülő lányoknak írt munkák magatartáskorrekciós és társadalomstabilizációs funkcióval bírtak, vagy úgy is mondhatnánk, hogy az ifjúsági irodalmi szövegek az irodalom, a társadalompolitika és a pedagógia aktuális téziseinek az együttthatásaként jöttek létre. Az említett aspektusok természetesen a felnőttek irodalmában is érvényesülhettek, de a bakfisoknak szánt szövegek fabulája – a lányhős erkölcsi példamutatása révén – célelvően a társadalmi rend fenntartására irányult. Tutsek Anna ugyan már Benedek Elek és Nogáll Janka említett munkáinak megjelenése előtt, 1895-ben jelentette *Viola története* című regényét, amely több szempontból is rokonságot mutat későbbi (1902-től rendszeresen publikált) lányregényeivel, mégsem sorolták az ifjúsági irodalmi korpuszba.²⁶ Ennek oka abban rejlik, hogy a produkciós oldal eleve a felnőttek mediális hálózatán keresztül csatornázták be a regényt az irodalom piacára (például gyerek- és ifjúsági sajtóban egyszer sem hirdették). A *Viola története* a Singer és Wolfner Kiadó *Egyetememes Regénytár* sorozatában látott napvilágot, méghozzá az író legelső regényeként. A Singer és Wolfner Kiadó 1898-ban újra kiadta a művet, ezúttal az ismételten felnőtteket célzó, összesen húsz kötetet magába foglaló *Házi Könyvtár* című sorozat részeként.²⁷ Mindkét megjelenést biztosító sorozat azt jelzi, hogy Tutsek Anna (és kiadója) nem korosztályspecifikus publikumnak szánta regényét.²⁸ A könyv eladás- és olvasásmódja továbbá feltárja annak populáris jellegét is, hiszen a *Házi Könyvtár* sorozatot nem a szövegek kvalitására vonatkozó érvekkel, hanem materiális attribútumaira és költséghatékonyságára hivatkozva reklámozták. Élesebben fogalmazva: egy olyan könyvsorozatban kiadott munkát, amelyet egy majdani lakásdekorációként szolgáló „finoman kidolgozott tölgyfaszekrény” ajándékként árulnak, valószínűleg a kortársak sem „magas irodalomként” dekodoltak.²⁹ Tutsek első regénye mindenesetre pozitív fogadtatásban részesült, a kritikusok az író korábban kiadott elbeszélésköteteinél is alkalmazott érvekkel éltek: az író

24 A magyarországi századfordulós lányregény műfaji szabályrendszeréről ebben a tanulmányban írtam bővebben: VOJNICS-ROGICS Réka, „Megtalálni a boldogság útját” – Tutsek Anna lányregényeinek narratív mintázatai és a serdülő lány ifjúsági irodalmi típusa = *A gyermekirodalom születése és a nők*.

25 Uo.

26 TUTSEK Anna, *Viola története*, Bp., Singer és Wolfner, 1895 (Egyetememes Regénytár). (A kötet ma rendkívül nehezen hozzáférhető. Magyarországi könyvtárakban, antikváriumokban nem leltem egy példányra sem, azonban a bécsi egyetemi könyvtár „Régi Könyvek” részlegében (Universitätsbibliothek Wien, Lesesaal Altes Buch) található belőle egy példány.)

27 TUTSEK Anna, *Viola története*, Bp., Singer és Wolfner, 1898 (Házi Könyvtár).

28 Olyan kötetek jelentek meg a *Házi Könyvtár* című sorozatban, mint Tábori Róbert *Negyvenéves férfit*, Gyarmathy Zsigáné *Asszonyokról asszonyoknak*, Békefi Antal *Az asszony itél* vagy akár Mikszáth Kálmán *Galamb a kalitkában* és *Eladó birtok* című regényei. [A Singer és Wolfner Kiadó hirdetése: *Házi Könyvtár*], Pesti Napló, 1898. 12. 14., [17.]

29 „Az olvasó kényelmére állítottuk össze ezt a szép gyűjteményt, a 20 kötet könyv a legkiválóbb magyar írók megválogatott munkái. A szekrényvel hármast kívánunk szolgálni. Először, hogy a könyvek – ahol könyvszekrény még nincs – illő és megérdemelt keretet, helyet kapjanak a házban; másodsor, hogy **feltűnően szép szobadiszzsel gazdagítsuk a ház falát** s harmadszor, hogy előmozdítsuk a könyvek gyűjtése iránti kedvet.” (Kiemelés az eredetiben) [A Singer és Wolfner Kiadó hirdetése: *Házi Könyvtár*], Pesti Napló, 1898. 12. 14., [17.]

letisztult, választékos nyelvhasználatát, karakterei megalkotásának módját, és főként a szöveg által közvetített világképet méltatták.³⁰ A népszerű irodalmi sorozatban napvilágot látott munkát ráadásul azért is dicsérettel illették, mivel – Gyarmathy Zsigáné szavaival élve – „történetét melegen lehet ajánlani minden fiatal leánynak és ez nagy szó e századvégi irodalomban!”³¹ Érdemes egy pillanatra elidőzni ennél a performatív kijelentésnél, amely nemcsak a lányirodalmi alrendszer sajátos működési mechanizmusának, hanem a regény célközönségváltásának megértéséhez is közelebb vihet bennünket.

A fin de siècle irodalmi alaptapasztalata a konszenzus hiánya volt: a társadalmi rendet felforgató művészeti „izmusok” megjelenésével élénk polémia indult meg a szépirodalom potenciális feladatairól, funkcióiról, lehetőségeiről. A diskurzus egyik álláspontját a l’art pour l’art autotelikus művészetfelfogása képezte, míg a másik perspektíva eszközfunkciót (is) tulajdonított az irodalmi szövegeknek. Egyetértés azonban még az azonos nézetet képviselők között sem volt. Pintér Kálmán katolikus író-irodalomtörténész például amellettt érvelt a századvég elbeszélő irodalmáról írt cikkében, hogy a (szerinte legintenzívebb diszkurzív hatóképességgel bíró) regény és novella elsődleges feladata a társadalom erkölcsének fenntartása. Éppen ezért a kizárólagos szórakoztatáson túlmutató, az olvasóközönség igényeit nem csupán kielégítő, hanem a publikum morális tartását is biztosító műveket tekinti irodalmi értékűnek.³² Nézetét a célközönség életkori összetételével indokolja, ugyanis meglátása szerint a két elbeszélő irodalmi műfaj olvasóközönségét nagyrészt a „könnyen befolyásolható” fiatalság adja.

[A] regények és novellák olvasói nem az érettebb korból, hanem a fiatalságból, sok részben a serdülő, fejlődő, az élet jelenségeit mohó kíváncsisággal és vágygyal leső fiatalságból kerülnek ki, akkor a regény- és novellaíró sokféle feladatai közt nem az utolsó a *nevelő* feladat.³³

Pintér az általa tehetségesnek tartott prózaírók között Tutsek Annát is számontartja. *Viola története* című munkáját a szentimentális regény megújításaként értékeli, és többek között logikus cselekményalakításáért, magyaros nyelvéért és a női lélekrajz (számára legalábbis) hitelesnek tűnő ábrázolásáért dicséri. A cikk írója a „nőiességet” – az alábbi felsorolásban saját szavait idézve – gyöngéd, finom érzelmességgel, tartózkodással, mélységgel és vallásos érzellemmel azonosítja. Tehát logikája szerint a „valódi” feminin természet konzervatív és emancipációellenes.

30 [N. N.], *Egy szerkesztő és író II: Tutsek Anna legújabb kötete*, Székely Nemzet, 1895. 06. 19, [2.]

31 GYARMATHY Zsigáné, *Két író nő új könyvéről. Harmath Lujza és Tutsek Anna kötetei*, Kolozsvár, 1895. 05. 22, [1.]

32 „Nem hihetem pedig, hogy csak egy rövid novellának vagy rajznak is, ha irodalmi értékre számot tart, ne volna több célja a pillanatnyi szórakoztatásnál. Akár komoly, akár humoros vagy komikus a hangulata, kell benne lennie legalább egy gondolatnak, egy vonásnak, ami eszméltesen, etikailag hasson. Ezt pedig, újabb novellistáink művein végig tekintve, gyéren tapasztalom. Föltűnő kedvvel ábrázolják a modern léha életet. [...] de megrovó észrevételektől tartózkodnak, nyilván azért, hogy erkölcsanatóknak ne látszassanak, mert ez ma nem népszerű dolog. S mi ennek az eredménye? Diákgyerekek, vagy a diákkorból alig kinőtt fiatalok [...] nem esztétikai gyönyör végett olvassák, [...] az efféle novella alakoktól eltanult modorokban, föllépésükben, társalgó módjukban és egyéb, irodalmilag dokumentált, nyegleségeikben tetszelegnek.” – *Uo.*, 234–235.

33 PINTÉR Kálmán, *Újabb elbeszélő irodalmunk*, Katolikus Szemle, 1897/2, 233.

Egy újkori »Fanny« könyve, de sok verőfényrel, haladottabb művészettel s a mindennapi élet bensőségével. Ennél kedvesebb könyvet ritkán olvastam, s minden fiatal nőnek őszintén ajánlom. Jellemző, hogy Tutsek Annáról az a véleménye egyik ismert nevű novellistánknak, hogy Benedek Elekkel együtt a becsületes, tiszta lelkeket érzékenyítik el és derítik föl. Hát másféle lelkeket nem? vagy a többiek nem a »tiszta« lelkek számára írnak? [...] De írónőinkről szólva nem nyomom el azt a gondolatot, hogy még megérhetjük, hogy újabb elbeszélő irodalmunk tisztességét ők fogják megmenteni.³⁴

Az idézet utolsó mondata egy módfelett izgalmas következtetésre ad okot. Pintér ezzel a kijelentéssel főként arra a három írónőre céloz, akik – nem mellesleg (!) – a lányifjúsági irodalom terén is meglehetősen nagy sikereket érnek el a korszakban. A cikk szerint Szabóné Nogáll Janka, Gyarmathy Zsigáné, Tutsek Anna (és némi megvonással Beniczkyné Bajza Lenke) munkássága képes „helyreállítani” a magyar prózairodalom erkölcsét, mivel szövegeikben a női hős eszményi, követendő típusát viszik színre. A 19. század utolsó évtizedeiben egyre inkább teret nyert az az elképzelés, amely szerint osztálytársadalmi érdek fűződik olyan, speciálisan hajadon lányok számára írt kortárs fikciós szövegek forgalomba kerüléséhez, amelyek protagonistái megfelelnek a korszak nőideáljának. A századvég irodalmi piacán verseny indult a lányok által is „biztonságosan” olvasható, a középosztály morális értékrendjének megfelelő írásművek megjelentetése körül. Az irodalmi rendszer aktorai kutatták, és egyúttal generálták azokat a szövegeket, amelyek társadalmi szocializációs funkciójuknál fogva, pubertáskorú lányok számára olvasmányalternatívát jelenthettek a „francia típusú” regények helyett. Ez a törekvés pedig a lányifjúsági irodalom kikülönüléséhez, vagyis egy új irodalmi alrendszer körülhatárolásához vezetett.³⁵ Vagyis Pintér Kálmán „jóslata”, ha nem is kifejezetten a felnőttirodalom közegére vonatkozóan, de bevált. A kibontakozó lányifjúsági irodalmi alrendszer lett részben az a politikai tér, amely átvette és érvényesítette a szépirodalom századfordulóra kifulladásra, de legalábbis egyre többek által vitatott „nevelő” (társadalmi szocializációs és magatartáskorrekciós) funkcióját. A felnőttek irodalmi piacától fokozatosan eltávolodó lányifjúsági irodalmi almezőt ezért sajátos, a szépirodalom kortárs elvárásrendszerétől eltérő szabályok határozták meg a századfordulón. Például Böngérfi János pedagógus-író ifjúsági irodalomról szóló preskriptív esszéjében a cselekményen és hőson keresztül ható pozitív mintaadást tünteti fel legitim történetalkotói eljárásként.

Az ifjúsági írótól is azt követelem, hogy lehetőleg mindig és mindenütt a szépet, a jót és nemeset tüntesse föl; a szennyet, a piszkot ne nyalábolja föl, hanem inkább tolja félre. A rosszat, a gonoszt úgy is elég idejekorán ismeri meg a gyermek, minek irányítsuk még mi is erre a figyelmét?³⁶

34 Uo., 270.

35 Az originális, magyar nyelvű lányifjúsági irodalom kibontakozásáról az OTKA K 132124 *Történetek az irodalom médiatörténetéből* című kutatási projektum keretében írtam, „Az elmulasztottat helyreállítani” – A Magyar Lányok által kínált ifjúsági irodalom a századfordulón című dolgozatomban. A kutatócsoport tanulmánykötete előreláthatólag 2024-ben fog megjelenni, az Akadémiai Kiadó gondozásában.

36 BÖNGÉRFI János, *Könyvismertetés: Újabb ifjúsági iratok*, Magyar Tanítóképző, 1897. 02. 01., 136.

A cikk szerzőjét annak előfeltételezése vezérli, hogy a művészet soha nem lehet következmény nélküli. A belletrisztikából kikülönülő ifjúsági irodalmi alrendszer ezért ideológiai magyarázatokat igyekezett adni arról, hogy a világ milyen, vagy milyennek kellene lennie. A kurrens szakirodalom a populáris kultúrát némi fenntartással ugyan, de végeredményben „ideológiai gépezetként” kezeli, amely az uralkodó hatalmi struktúrákat reprodukálja.³⁷ Efelől nézve egyáltalán nem véletlen, hogy az esztétikai objektívációs készségük terén rendre megkérdőjelezett serdülő lányok fogyasztói csoportját a magasfokú közlésfunkcióval bíró populáris irodalom terébe utalták, míg a kamaszfiúk publikuma alapvetően az esztétikai irodalom közegeiben maradt.³⁸ A nők olvasásszokásait társadalmi bizalmatlanság övezte, ezért a fennálló hatalmi berendezkedés a nők (kiváltképp a lányok) olvasmányainak szelektálásával, kontrollálásával próbálta a női erkölcsöt a korszak polgári értékrendjének megfelelően rögzíteni. Erről tanúskodik Gyarmathy Zsigáné *Asszonyokról asszonyoknak* című elbeszéléskötetének előszava is. Az „Írónőtársainak” ajánlott, programszöveggént is értelmezhető pretextus kijelöli a nőírók feladatát és mozgásterét: igyekszik bizonyos karaktertípusokat, stílusjegyeket és funkciókat leválasztani a női szerzők irodalmi eszköztárából.

[...] [A]z olyan elbukásra rögtön kész ideges asszonykákat egészen odaengedem a fiatal íróknak; aztán ők lássák, mint boldogulnak velök. Hiszen ugyis az ő érdemük, hogy az ilyen asszonyok már nem mennek ritkaságszámba...

Mi pedig, ti és én, dolgozzunk csak ezentul is a sziv természetes melegével és nem a szenvedélyek felkorbácsolt, perzselő lázával; hagyjuk ezt is azoknak, a kiknek a szép, ideges asszonykákat, a – modern fiatal íróknak. *Hozzánk inkább illő pirulni, mintsem piritani.*³⁹ [Kiemelés VRR]

A cikk szerzője az irracionális cselekményt, a polgári értékrenddel szembeszálló hősöket, illetve a szenvedélyes érzelmeket színre vivő szövegeket modernistának bélyegzi, és igyekszik maskulin írói felségterületként feltüntetni. Gyarmathy Zsigáné nem véletlenül „fedezte fel” és pártfogolta Tutsek Annát: szövegeinek értékrendje és stílusa megfelelt az általa támasztott elvárásoknak.⁴⁰

37 Ezt a strukturalisták (például Roland Barthes) által népszerűsített tételt egy a posztstrukturalista kiegészítéssel együtt látom érvényesnek, amely teret enged az ideológia hatóképességével szemben munkálkodó erőknak is, mint amilyenek például a szövegbeli ellentmondások és az olvasói aktivitás. Mindemellett rendszerint előfordulnak kisebbségi kulturális beavatkozások is a populáris kultúra terében, amelyek kísérletet tesznek arra, hogy a népszerű műfajokat az alárendelt (például feminista, marxista, posztkolonialista) politika számára artikulálják. Bővebben ld. STOREY, i. m., 9, 11, 111–134.

38 Ezzel nem azt állítom, hogy a fiúknak szóló ifjúsági irodalom nem bír társadalmi szocializációs és magatartáskorrekciós funkcióval. A különbségtétel arra vonatkozik, hogy az irodalmi rendszer produkciós és disztribúciós oldala a klasszikus, kanonikus munkákat, esztétikai alkotásokat jellemzően fiúolvasmányként címkézte, és a pubertáskorú fogyasztói csoport tagjai közül inkább fiúknak ajánlotta.

39 GYARMATHY Zsigáné, *Asszonyokról asszonyoknak*, Bp., Singer és Wolfner, 1895 (Egyetemes Regénytár).

40 „Mikor ezelőtt valami tíz évvel feltűnt előttem, amit Tutsek Anna írt, azt mondtam, sőt írtam is egy laphoz: „meglátják, ebből a kislányból még lesz valami”, s most [...] ez a jövőmdölésem bevált [...]” – GYARMATHY, *Két írónő...*, *Uo.* Az a korábbi szövege, amelyre Gyarmathy Zsigáné utal cikkében, a *Magyar Polgár* című lap *Napi hírek* rovatában, nyílt levél formájában jelent meg. Vö. GYARMATHY Zsigáné, [*Levél Tutsek Annának*], Magyar Polgár, 1886. 12. 01, [3.]

A *Viola története* egy évvel az első speciálisan kamaszlányoknak írt (és lányregényként címkézett) munkák előtt, még éppen a piaci hiány időszakában jelent meg. Így lehetséges, hogy bár Tutsek Anna nem kamaszlányoknak szánta első regényét, az irodalmi hálózat mediátorai (a szöveg társadalmi szocializációs, azaz „nevelő” funkciója miatt) potenciális lányifjúsági olvasmányként ismerték fel az alapvetően felnőtteknek készült alkotást. Mivel a regény implikált olvasói a felnőttek voltak, ezért a szöveg értékrendje és a tapasztalati világ színreviteli módja nem teljesen felelt meg a későbbiekben megfogalmazódó lányifjúsági irodalmi szempontoknak. Tehát a regényt egészen addig dekódolták lányifjúsági olvasmányként, ameddig a piacon meg nem jelentek erre a célra alkalmasabb szövegek. Ez az átcímkezés természetesen nem egyetlen év, hanem hosszabb időintervallum alatt zajlott le: a regény még az 1900-as évek elején is, elvéve ugyan, de feltűnt az ajánlott lányifjúsági szövegek között, és értelemszerűen a lánynevelő intézetek könyvtáraiból sem távolították el.⁴¹ A regény „története” azonban itt nem ér véget: Tutsek Anna a *Viola történetét* nyolc évvel később, *Az édes otthon* című munkájában hasznosította újra.⁴² Az immáron hajadonoknak írt kötet teljes mértékben megfelelt annak a műfaji szabályrendszernek, amelyet a kortársak (többek között Tutsek Anna munkássága nyomán) lányregényként gondoltak el. Adódik a kérdés: hogyha a két szöveg különbségét számba vesszük, vajon megragadhatók-e a 20. század elejének lányifjúsági irodalmát meghatározó szempontok? A tanulmány záró szakaszát ez a gondolat kísérlet motiválja.⁴³

Az édes otthon: romantikus női regényből lett ifjúsági lányregény

Az újrahasznosítás jelensége felől vizsgálva azt is mondhatnánk, hogy Tutsek Anna lányregényei patchwork-technikával készültek. A cselekményelemek, fordulatok, trópusok származási helye nem rekonstruálható egyértelműen, mivel populáris irodalmi termék lévén az átvétel nem jelölt, és a felhasznált fragmentumok eleve közhasználatban lévő, népszerű irodalmi munkákból vett narratív megoldások. Tutsek Anna az 1903-ban publikált *Az édes otthon* című lányregényében újrahasznosította egyes korábban megjelent munkáinak cselekményelemeit, motívumait, de még konkrét szövegrészleteit is – amelyek aztán az ezt követően megjelenő szövegeiben is tovább ciklikálódtak. Ezt a tutseki regényátalakítást némi túlzással a fordításelmélet keretrendszerében is értelmezhetjük, ugyanis az újrahasznosítás folyamata során a szerző a forráskultúrának (felnőttirodalomnak, szépirodalomnak) megfelelő szöveget igyekezett a célkultúrához (ifjúsági

41 „A következő könyvek olyanok, melyeket bátran olvashat el minden 17–18 éves leány: [...] *Viola története*, írta Tutsek Anna” [HERCZEG Ferenc], *A szerkesztő üzenetei*, Uj Idők, 1901. 11. 24, 476; *Értesítő a Budapesti Magyar Királyi Állami Felsőbb Leányiskola 1904–1905-iki harmincadik iskolaévről*, Bp., Hornyánszky Viktor Császári és Királyi Udvari Könyvnyomdája, 1905, 105; RÉVY Ferenc, *Értesítő a Kolozsvári Állami Felsőbb Leányiskola 1906–1907. iskolai évről*, Kolozsvár, Gombos Ferencz Könyvsajtója, 1907, 75.

42 TUTSEK Anna, *Az édes otthon*, Bp., Singer és Wolfner, 1903.

43 Jelen tanulmány a készülő disszertációm egyik fejezetének rövidített változata. Terjedelmi korlátok miatt ez a cikk nem vállalkozhat a két regény átfogó, részletes elemzésére, csak a fontosabb műfaji eltérések felvázolására.

irodalomhoz) kapcsolódó elvárásokhoz igazítani.⁴⁴ A gyermekirodalom fordításának jelenségét 19. és 20. századi korpuszanyagon vizsgálva mind Emer O’Sullivan, mind Maria Nikolajeva arra a következtetésre jut, hogy a gyermekeknek készült fordítások jellemzően funkcionálisak, tehát nem törekszenek esztétikai-filológiai hűségre.⁴⁵ O’Sullivan szerint a gyerekeknek írás/fordítás olyan gyakorlatokhoz és stratégiákhoz vezet, amelyekben az érintett szereplők (fordítók, szerkesztők, írók) előre látva a közvetítők (felnőtt vásárlók, könyvkereskedők, tanárok) gyermekekhez való (általában defenzív) hozzáállását, átírják vagy purifikálják a célnyelvi kultúrában nem megfelelőnek ítélt elemeket.⁴⁶ A gyermekirodalom fordítástudományának eredményei többnyire korrelálnak azokkal a megfigyelésekkel, amelyeket Tutsek két vizsgált regényének különbsége kapcsán tettem. O’Sullivan kutatásai alapján az intervenció különösen azokat a szövegrészeket érinti, amelyek a fiatalság viselkedésének a többségi társadalom számára elfogadhatatlan módzatait jelenítik meg.⁴⁷ A két Tutsek-regény közti eltérés a hős által közvetített magatartásmintában, a narrátor jelenlétének intenzitásában és a színre vitt cselekménysémákban ragadható meg leginkább. A két regény főszereplőjének nemcsak a neve változott meg (Violáról Ilonára), hanem személyisége is. Bár sohasem előre megfontolt szándékból, tudatosan, de Viola néha eltávolodik a társadalom által ideálisnak tartott női eszménytől: egyszer hajnalban, kíséret nélkül, csupán a neki udvarló férfi társaságában rója a főváros utcáit, szerelme beteljesülése érdekében pedig akár hazudni is képes. Ilona karakteréből már hiányzik a szubverzív viselkedés, a karaktert nevelési célokra, morális és ideológiai eszmék szócsöveként használja a szerző. Mindkét regényt a hajadon protagonista beszéli el, de éles különbség, hogy a *Viola története* narrátora semlegesebb hangvételű, elfogulatlanabb *Az édes otthon* Ilonájához viszonyítva. A *Viola történetében* még nyoma sincs annak az iróniának, amely azonnal felismerhetővé teszi a Tutsek-féle lányregényeket. Viola érzéseit, gondolatait nem a távolságtartás gesztusával közvetíti olvasóközönsége felé, hanem árnyalt, reflexív jellemrajzot igyekszik adni hőséről.

Az édes otthon első hat fejezete (néhány szóalak kivételével) pontosan megegyezik a *Viola története* első, *Tavaszelő* című fejezetével. A két regény cselekménye ezután ugyan eltér egymástól, de a mű egyes pontjain – az eredeti szövegrészek módosításával – bizonyos cselekményelemek megismétlődnek. Ami a fabulát illeti, a felnőtteknek írt regény egy – számos akadályt legyőző – gyermekkori szerelem beteljesülésének története. Viola és Ernő ugyan kamaszkorukban egy költözés miatt elszakadnak egymástól, de élettörténetük véletlenszerűen újra összefonódik. A házasság megkötését olyan bevett szerelmi történet-elemek bonyolítják, mint például az egymás

44 *Az édes otthon* csak részben tekinthető a *Viola története* variánsának, hiszen az eltérő cím, a főhős nevének Violáról Ilonára történő megváltoztatása és a történet átalakítása is jelzi, hogy szerzői intenció alapján is két autonóm kötetről van szó. Azonban a gyerekirodalmi fordításelmélet meglátásait még ezekkel a kitételekkel együtt is releváns, a kutatást újabb szempontokkal gazdagító megközelítési módnak látom.

45 Maria NIKOLAJEVA, *Children’s Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, London, New York, Garland Publishing, 1996, 27–43; Emer O’SULLIVAN, *Comparative Children’s Literature*, transl. Anthea BELL, London, New York, Routledge, 2005, 64–88.

46 O’SULLIVAN, i. m., 71.

47 *Uo.*, 67.

iránti érzések félreértése, a sógornó mesterkedése és a nőt elengedni képtelen hősszerelmes férfi közeledései. Az *édes otthon* fabulája hasonló: szintén a hajadon protagonista „révbe érésének” történetét mondja el, de a súlypontok nem a szerelem, hanem a család, a barátság, a munka és a házasság motívumainak kibontására helyeződnek át. Ennek érdekében Tutsek átalakította az eredeti regény cselekményelemeinek szekvenciasorrendjét is. Azaz, ugyanazok a történeteszegelemek a két regény más-más szerkezeti egységét alkotják. Például a búcsújelenet az egyik mű narratív struktúrájában eszkalációként, a másikban bonyodalomként értelmezhető: a *Viola története* hősnője (szerelmi csalódása okán) külföldi utazásra készülve búcsúzik családjától, *Az édes otthon* főszereplője pedig a család vagyoni vesztesége miatt – szigorúan országhatáron belül maradván – egy gazdag rokonhoz költözik. Egy másik szemléletes példa a hősnő testvére, Lenke házasságkötése. Az első regényben Lenke már a cselekmény korai szakaszában férjhez megy, így a házasság titkait ismerő, tapasztalt nő és a kerítendő irodalmi archetípust ötvözve játszik szerepet az események alakulásában. A lányregény Lenkéje ehhez képest ártatlanabb, naivabb karakterként inszcenírozódik, aki Ilonával egyszerre vonul oltár elé.

A két regény szó szerinti egyezést mutató expozíciója a főhős gyermekkorának epizodikus leírását foglalja magába. A lányprotagonista harmonikus, boldog család tagja, öt testvérével és szüleivel együtt egy csendes, nyugodt vidéki városban él. A szöveg a hős énelbeszélésén keresztül teremt meg az olvasóban a gyermekkor idillikus atmoszférájának érzetét. Az elbeszélő én temporálisan távol esik az elbeszélteéntől: a történetet érzékelhetően felnőtt narrátor beszéli el jelen időben, aki életének eseményei közül látszólag önkényesen válogat. Teleologikus narratíva helyett olyan eseménylánc képződik, amelyet a fokozatosan cseperedő hős hétköznapjainak egyes kimerevített pillanatai tartanak össze. A kiemelt epizódok gyermeki perspektívát imitálnak, amelyben lenyűgözőnek látszódik egy ajándékba kapott filléres képeslap, és az édesanya ölében megnyugtatónak hat az elalvás. Azonban míg a nézőpontot a gyermek (elbeszélte én) birtokolja, addig a narrátori hang a visszatekintő felnőtt (elbeszélő én) nyelvén szólal meg.

Csöndesen nézegetem a Feri bácsitól kapott képeket s magamban előre kiszinezem a legragyo-
góbb, legszebb szinekkel.

Csak be kell hunynom a szememet s a legkáprázatosabb színeket tudom magam elé képzelni. Királynőket biborpiros palástban; tündérek aranyoszöld, rózsaszín szárnyakkal, tarka virágbok-
rétákkal kezökben [...]

– Alszik! – hallok egy hangot suttogni a fejem fölött.

Nem alszom, de nem érzek kedvet magamban megmozdulni. Behunyva tartom a szememet, hogy lássam tovább a szivárvány-szín esőt.

Amikor ismét fölnyitom a szememet, már ágyamban vagyok. Édesanyám vetkőztetett le. Látom szelid arcát fölém hajolni. Félálomban átölelem nyakát két karommal és megcsókolom.

Oly boldog vagyok, oly nagyon, nagyon boldog, hogy nem is tudok róla...⁴⁸

48 TUTSEK, *Édes otthon*, 23–24.

Az egymás után sorjázó, laza temporális és oksági kapcsolattal bíró hangulatképek nemcsak a főszereplő biográfiájának megrajzolására, hanem a metaforikusan értett, soha vissza nem térő, felhőtlen gyermekkor megragadására törekszenek. Ilyenformán a polgári nagycsaládot és a vidéki életformát népszerűsítő, a gyermekkor kultuszát erősítő szövegbetét változtatás nélkül helyet kaphatott *Az édes otthon* expozíciójaként. Az ezt követő, a lányhős pubertáskorát színre vivő szakasztól kezdve azonban a két regény cselekménye különböző fordulatot vesz. A *Viola története* először egy tánciskolai jelenetben vetíti előre a lány később kialakuló szerelmi kapcsolatát gyermekkori játszópajtásával, *Az édes otthon* Ilonája azonban egyedül soha nem lép ki a magánszférából. Leendő férjével is csak akkor ismerkedik meg, amikor már eladósorba kerül. Mindkét regény konfliktusa az apa halálából ered, de ez a tragédia más értelmet és jelentőséget kap. A felnőtteknek szóló regény az apa betegségét hosszú, ingadozó állapotként írja le, amelynek kikúrálása érdekében a család egy jó levegőjű vidéki birtokra utazik. A család pihenőhelyeként szolgáló nemesi kúria romantikus ábrázolásán túl ez a szakasz másfajta „romantikát” is tartogat az olvasó számára. Viola nővére, Lenke itt találkozik leendő férjével, akivel a szülők tudta nélkül, csupán testvére kíséretében találkozgat.

[...] igen gyakran fedezték fel a tisztelt mérnök urat a kert egyik-másik részében. Barátságosan üldögélt ott a füben s egy-egy regényt vagy érzelmes verset olvasott fel két fiatal hölgynek, kik közül az egyik állandóan elpirult, ha a mérnök ur, csupa véletlenségből reá nézett. Mely véletlenség egyébiránt igen gyakran megtörtént.

Nos mindez a legegyszerűbb, legtermészetesebb. Egy kis idyll ez, mely egy ódon kastély falai között, egy nagy park százados fái alatt, fényes, meleg nyári napokban fejlődik ki.

Én vagyok a garde-des-dames. És mondhatom, a legkedvesebb, legszeretetre méltóbb garde-des-dames vagyok.

Oly érdeklődéssel tudok elmerülni egy-egy könyv olvasásában, hogy se látok, se hallok.⁴⁹

A levegőváltás azonban nem segíti elő az apa gyógyulását, így a beteg a családi otthonba hazatérve hal meg. A tragikus halál az ifjúsági regényben is bekövetkezik – de a felvázolt kitérő nélkül. *Az édes otthon* lánykarakterei anyjuk beleegyezésével és felügyelete alatt váltanak csak szót udvarlóikkal, ezért innen nézve a *Viola története* vidéki jelenete a cselekményvezetés szempontjából felesleges, a polgári morál felforgatása miatt pedig még „illetlen” is. John Stephens értelmezésében a narratív struktúra ideológiailag erős összetevője a szövegeknek, hiszen nemcsak megismétli a szubjektum–társadalom interakciókat, hanem meg is konstruálja azokat.⁵⁰ Az édesapa halála a *Viola történetében* cselekménydinamikailag nem jár következménnyel, míg *Az édes otthon* szerkezeti felépítésében konfliktusként, a főhős elmozdulását katalizáló történetelemként ragadható meg. *Az édes otthon* az ifjúsági regények bevett történetészmáját, a szülő(k) halála miatti elszegényedést viszi színre. A család szűkös vagyoni

49 TUTSEK, *Viola története*, 51–52.

50 John STEPHENS, *Language and Ideology in Children's Fiction*, London, New York, Longman, 1992, 47. „[A] narrative without an ideology is unthinkable; ideology is formulated in and by language, meanings within language are socially determined, and narratives are constructed out of language.” – *Uo.*, 8.

helyzete miatt Ilona kénytelen a szigorú, haragtartó és kissé különc nagynénihez költözni. Ott szerzi meg a hössé váláshoz szükséges attribútumokat: megadóan tűri a rideg, szeretetlen életviszonyokat, és bár Klári néni maradi elvei miatt nem járhat iskolába, a regény későbbi pontján a varrás mesterségének professzionális elsajátításával autonóm kenyérkeresővé válik. Ilona ráadásul egy séta alkalmával kiment a szomszédban lakó kislányt egy lovaskocsi elől, akinek a – szintén a szomszéd lakásban élő – nagybátyjával pedig bensőséges, lassan szerelmi vonzalommá fejlődő kapcsolatba kerül. A lánykérést késlelteti, hogy a rosszindulatú, álságos cseléd furfangja miatt (aki Klári néni végrendeletének ellopásával gyanúsítja meg) Ilona hazaköltözik családjához. A regény megoldásaként Klára néni belátja tévedését és bocsánatot kér, a szeretett férfi megkéri Ilona kezét, és gyermeket vállalnak. Félárvaság, kényszerű munkavállalás, a szomszédban lakó férfi iránt érzett rajongás, félreértés, kettős lánykérés: *Az édes otthon* sémáit tekintve tipikus lányregény.

A *Viola története* ezzel ellentétben egy „igaz szerelmet” kereső lányról szól, akinek két férfi közül kell választania.

Igaz, hogy Gyula nem olyan, minőnek én, fiatal leányos ábrádozással, eszményképemet megalkottam. Félig a regényekből, félig a gyermekkor emlékeiből merítettem ; magam elé képzeltem gyermekkori játszótársamat és pajtásomat, Ernőt, a szenvedélyes, heves vérű, tüzes kis fiut, kit elválásunk óta soha többet nem láttam s kiről nem is hallottam.

Gyula csendes volt és szelid, engedékeny, gyöngéd természetű, azok közül való, kiket a nők könnyen kormányozhatnak. [...]

– Vajjon igazán szeretem-e? – ismétellem magamban mindegyre. – Ez az igazi szerelem?⁵¹

A főhősnek először egy „bukott férfi” udvarol: Zágoni Gyula ugyan titkolja, hogy egy arisztokrata hölgy szeretőjeként pisztolypárbajban megölte az őt kihívó férjet, de amikor kitudódik a Pesten megesett botrány, Viola mégsem köti életét a férfihoz. A történetvezetés azt sugallja, hogy Viola azért nyerheti el jutalmul Ernő szerelmét (aki Gyula kikoszarása után tűnik fel a hajadon életében), mert tudat alatt végig kitart ifjúkori ideálja mellett. Emellett morális tartása is a tipikus nőideálhoz közelíti a hőst. Gyula bűnvallása után rögtön meghozza a társadalmilag elvárt döntést, és visszautasítja a férfi közeledését: „Magának azt a nőt feleségül kell vennie. A kötelesség parancsolja. Oh, milyen könnyű minden hibát, minden bűnt a nőre háritani – pedig maga is ép annyira vétkes.”⁵²

A *Viola történetét* azért nevezheti Pintér Kálmán „az újkori Fanny könyvének”, mert realista és romantikus vonásai mellett szentimentális jegyeket is mutat. Az írásmód legfőbb sajátosságai, mint a természetkultusz, a hétköznapi témák és szituációk színrevitele, az ember érzelmi háztartásának, lelki folyamatainak részletgazdag ábrázolása is visszaköszön a műben. Ahogyan Kármán József *Fanni hagyományai* című levélregényének, úgy Tutsek regényének is hajadon lány a narrátora. Tehát már maga az elbeszéléstechnika is az érzékenység irodalmának hagyományát folytatja

51 TUTSEK, *Viola története*, 75–76.

52 *Uo.*, 109.

azáltal, hogy egyik legkedveltebb irodalmi formájához, az „én-regény”-hez nyúl vissza. A *Viola története* és *Az édes otthon* naplószerű bejegyzései a hős perspektívájából láttatják az eseményeket, azonban míg előbbiben egy hitelesként érzékelhető, érzéseiről őszintén és leplezetlenül író hősnő bontakozik ki az olvasó előtt, utóbbiban a hallgatás, az elfedés szinte tapinthatóvá válik. A *Viola történetében* a plasztikus, túlfűtött, buja természetábrázolás a hősnő szexualitását, biológiai érettségét metaforikusan is leképezi – nem véletlen, hogy a szerelmesek gyakori látogatása az érzéki színekben, szinesztetikusán megjelenített erdőbe, sziklára vagy más festői tájakra vezet.

És mily fenséges volt a nap nyugtát nézni onnan a magasból, a mint a szürke hegyek válla fölött lassan alábukott. [...]

Odafent a megmérhetetlen magasságban folyamatban volt a titokzatos átmenet az alkonyból az éjszakába. Az égboltozat opálszínben ragyogott s a tiszta, átlátszó levegőben, mintha valami folyton tartó halk zsongás dallama reszketett volna.

Ernő karja közt tartva engemet ott állott velem a meredek legszélén.

Leugranál-e innen velem, Viola? – kérdé arczom fölé hajolva.

– Le, – feleltem csendesen ; szorosan nyaka köré kulcsoltam karomat, lehunytam szememet és vártam, hogy lelépjen velem a szédítő magas szikla párkányáról, le a mélységbe.⁵³

A természetjárás intim óráiban a szerelmesek nem mást, mint a szexualitás és – az örök időtlenségként is értelmezhető – halál harmóniáját fedezik fel. Az érzékenység irodalmában a természet a hős lelkiállapotát tükrözi. Viola a szerelem szédítő magasságainak megtapasztalásakor még önnön életét is feladná a vágy beteljesülése érdekében. A szerelemben való feloldódás tehát önfelszámolással jár együtt: a hajadon literálisan és metaforikusan is rábízta életét a szeretett férfira. Miközben tehát Tutsek Anna populáris irodalmi szerzőként felnőttek számára a szentimentális regény konvencionális eszközkészletéből is válogat, pubertáskorúaknak szánt lányregényeiben eltér az érzékenység irodalmának formanyelvétől és fájdalomesztétikájától, és a racionális, józan magatartást eszményítő polgári morál értékrendjéhez közelít. Ennek megfelelően kihagyta a festői tájleírásokat, a hősnő részletekbe menő, intim pszichonarrációját és a középosztálybeli (tanácsadókönyvek által is nyomtatékosított) illemtani szabályrendszert áthágó jeleneteket. A polgári szerelem mindig illendő, transzparens, a szülők által felügyelt és a társadalom által jóváhagyott. Már a kortársak is érzékelték, hogy serdülőknak címzett írásaiban Tutsek Anna domesztikálja a szerelem érzetét, és igyekszik elfedni hajadon olvasói elől a férfi-nő közti vonzalom (egy pubertáskorú lány érzelmi magatartásának éppen annyira, ha nem még inkább adekvát) szenvedélyes, vágyalapú és kevésbé kontrollálható válfaját.

A Magyar Lányok Anna nénijét ezennel beárulom a magyar kislányoknak. Anna néni történetében szerelem van, igen sok szerelem. E veszedelmes fluidumról több gyengédséggel írni mint Tutsek Anna – nem lehet.⁵⁴

53 *Uo.*, 137–138.

54 [B], *Novella-raktár*, Uj Idők, 1895. 12. 08, 424. Vö. TUTSEK Anna, *Este van = Almanach az 1896. évre*, szerk. MIKSZÁTH Kálmán,

Tutsek Anna két eltérő életkorú publikumnak szánt regényének összehasonlító olvasatával azt a kérdést igyekeztem megválaszolni, hogy vonható-e különbség a két szöveg szemlélete, ideológiai beágyazottsága között. Terry Eagleton szerint az ideológia olyan – nyelvi kontextustól függő – diszkurzív megnyilatkozás, amely egy adott domináns társadalmi csoport hatalmának fenntartására szolgál.⁵⁵ Ilyen értelemben a társadalmi autoritás a vele rokon értékek és hiedelmek népszerűsítésével és univerzálissá tételével, kihívást jelentő eszmék becsméréssel, rivális gondolkodásmódok beolvasztásával és a valóság elidegenítésével igyekszik legitimálni magát.⁵⁶ De a szerző szerint egyáltalán nem elhanyagolható, hogy a „sikeres” eszmék valójában emberek valódi szükségletei és vágyai által kódoltak. Ahhoz, hogy hatékonyak legyenek, a társadalmi valóság olyan változatát kell közvetíteniük alanyaik felé, amely hihető és felismerhető számukra.⁵⁷ Tutsek Anna serdülő lányoknak szánt regényében a narratív séma, a hős magatartásmintája és a narrátor elfogult kommentárjai által olyan népszerű és bevett ideológiákat közvetített, amelyek szubjektívek ugyan, de semmiképpen sem privátok: a polgári osztály érdekeinek felelnek meg. A becsületében megkérdőjelezett munkásosztályt képviselő cseléd, a nevetségesen viselkedő, rigolyás arisztokrata nagynéni szerepeltetése, vagy az otthonnak mint a polgári miliő eszményi terének központba helyezése csak néhány olyan további példa, amelyek azt mutatják, hogy a kamaszokat célzó munka ideologikusabb/didaktikusabb, mint felnőtteknek szánt szövege.

Populáris irodalmat írni a 20. század elején sem ugyanazt jelentette, mint *populáris ifjúsági irodalmat* írni. A tanulmány első fejezetében röviden felvázoltam azokat a szempontokat, amelyek a szövegek populáris regiszterű befogadását előlegezhetik meg. Azonban a gyermekeknek/kamaszoknak szánt munkákat – a felnőtteket célzó populáris fikcióhoz képest – számos olyan további (többek között társadalom- és oktatáspolitikailag) meghatározott tudatos vagy implicit szabály hatja át, amelyek már az elképzelt olvasó „meghatározásának” pillanatától kezdve érvényre jutnak. A pubertáskor kultúraspecifikus életkori kategória, amelyet kultúránként eltérő szociális, politikai és pedagógiai normák, képzetek determinálnak. Ennélfogva természetszerűnek tűnik, hogy az írónak, a szerkesztőnek, a kritikusnak, a pedagógusnak, a politikusnak (és tulajdonképpen a társadalmi hálózat minden ágensének) jelentékeny szerepe van abban, hogy egy adott korban mely munkák alkotják a nemzet propagált ifjúsági irodalmi korpuszát.⁵⁸ Sőt, egy bizonyos, konkretizált célközönségre szűkítés már eleve implikálja, hogy a szerző milyen narrációtechnikával, cselekménysémával és ideológiai apparátussal fog dolgozni a szövegén.

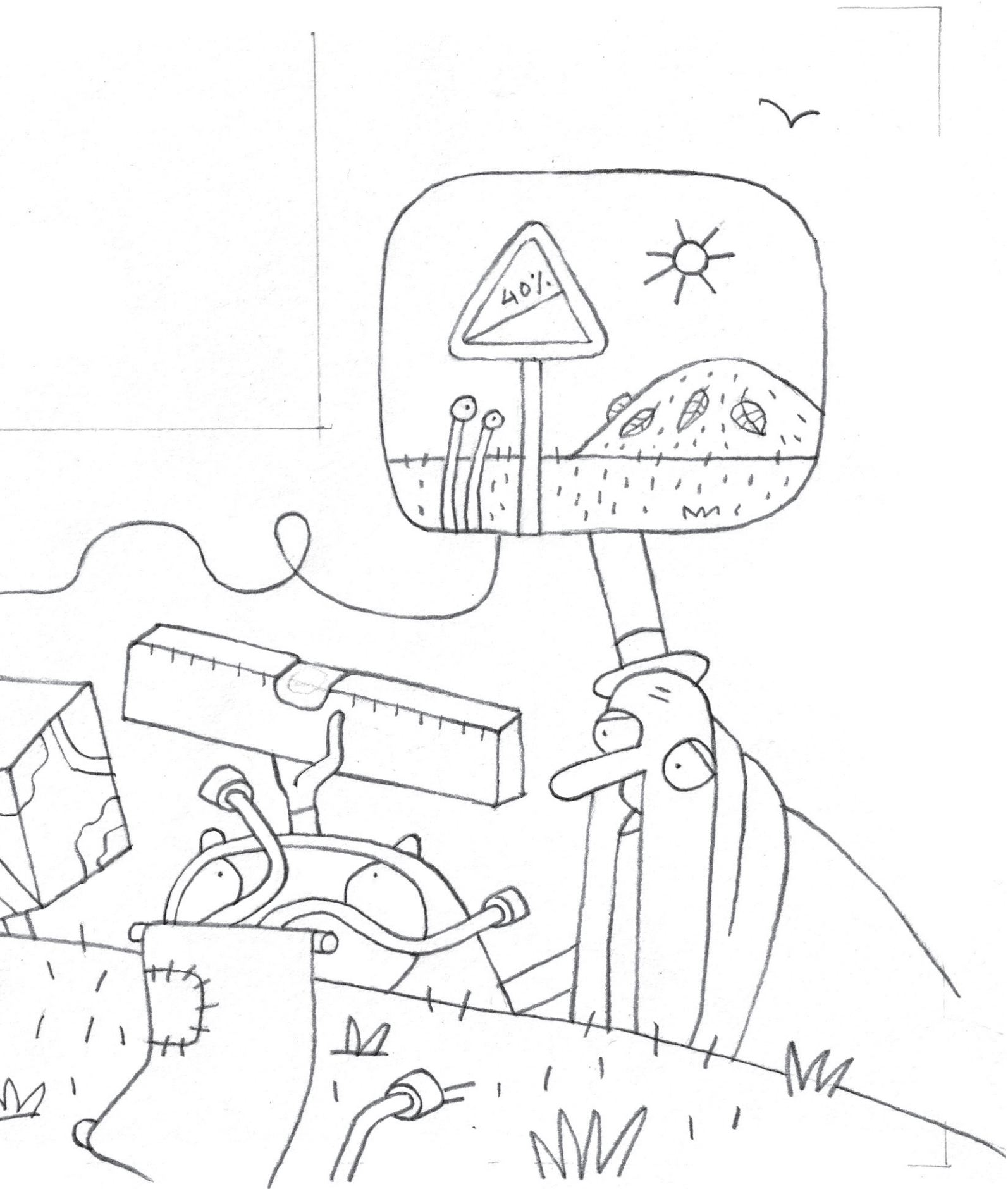
Bp., Singer és Wolfner, 1896, 85–99.

55 Terry EAGLETON, *Ideology. An introduction*, London, New York, Verso, 1991, 5, 9.

56 *Uo.*, 5.

57 *Uo.*, 14–15.

58 Ez a megfogalmazás azt igyekszik sejtetni, hogy ha megjelenésük pillanatában a nemzeti kánonban ugyan nem is kapnak helyet a „gyermek” és „gyermekkor” aktuális társadalmi elképzeléseinek ellentmondó munkák, az adott kultúra idővonalának egy későbbi pontján (a korábbi politikai nézetek felülíródásával párhuzamosan) még akár legitimé is válhatnak.



HÁLÓZAT VAGY CSATATÉR? KASSÁK, A FUTURISTÁK, ÉS A TRANSZNACIONÁLIS AVANTGÁRD LAPSZÍNTÉR

A tanulmány az avantgárd lapokban megjelent folyóirat-hirdetéseket elemzi, amelyek egy „elképzelt közösség” megteremtését szolgálták.¹ Ezek az egymáshoz morfológiailag és vizuálisan is hasonlító hálózati ábrák a közösségteremtést és az önpozicionálást célozták az avantgárd lap-hálózaton belül. Benedict Anderson, a koncepció kidolgozója elsősorban a nemzetállamok, a nacionalizmusok kapcsán beszél „elképzelt közösségről” („imagined community”-ről) mint társadalmi konstrukcióról. Szerinte ezek a „nyomtatáskapitalizmus” („print capitalism”) segítségével terjedő közös nyelv, közös diskurzusok segítségével képződhettek meg.² Amellett érvelünk, hogy az avantgárd művészek felhasználták mind az elképzelt közösségek koncepcióját, mind a nyomtatáskapitalizmus infrastruktúráját arra, hogy saját, nemzetek, nyelvek és kultúrák feletti közösséget alkossanak meg lapjaikban. A szcénát bemutató, vagy inkább megkonstruáló ábráknak azonban folyóiratunként eltérő szerepe volt. A *Marcia su Roma*, vagyis az olasz fasiszta hatalomátvétel szimbolikus aktusa, 1922. október 31. után (újra) megjelent *Noi* című futurista újságban eltérő értelemben lehetett a nemzetközi avantgárd laphálózatot megkonstruálni, mint ugyanekkor a nemzetközi konstruktivizmus lapjaiban Berlinton Aradon át Moszkváig, vagy a mindezekkel vitatkozó francia szürrealistáknál. A hálózati ábrák szerepeltetése mást jelentett „Nyugaton” és „Keleten”, mást a kulturális élet európai központjaiban, és mást a kortárs művészeti vérkeringésbe újonnan (vagy először) bekapcsolódó kisvárosokban.³ Mást egy államilag

1 A tanulmány a Kassák Lajos és Simon Jolán 1909 és 1928 közötti levelezésének digitális kritikai kiadása és a modernség-kutatás új perspektívái című OTKA-pályázat keretében készült. Az FK 139325 azonosítószámú projekt fogadóintézménye a Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum. A szöveg épít Dobó Gábor megjelenés előtt álló könyvének egyik fejezetére, valamint a következő tanulmányra: Gábor DOBÓ, Merse Pál SZEREDI, Network Diagrams in Futurist and other Avant-Garde Magazines: Creating and Self-Positioning an Imaginary Community = *International Yearbook of Futurism Studies*, eds. Günter BERGHAUS et al., Berlin, De Gruyter, 2020, 68–94.

2 Ld. Benedict ANDERSON, *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, ford. SONKOLY Gábor, Bp., L'Harmattan, 2006 (Atelier füzetek).

3 Az avantgárd lapok „internacionalizmusáról”, policentrikus működéséről, valamint „centrum” és „periféria” kérdéséről ld. Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques*, Paris, Gallimard, 2017, különösen: *Problème 2: Des avant-gardes*

támogatott lapban, mint egy pártok által finanszírozott vagy piacról élő, esetleg magánkiadásban megjelenő folyóiratban. Néhány hálózati ábrát közlő, egymást is hirdető, első ránézésre rendkívül hasonló, azonban működésében és szándékaiban nagymértékben különböző lap elemzése után azt a kérdést is feltehetjük, hogy ezek a folyóiratok végül is ugyanazt a közösséget képzeltek-e el, vagy leírásukra inkább a csatatér metaforája lenne alkalmasabb, semmint a hálózat képzete.

Az olasz futurizmus példáján keresztül mutatjuk be, hogy milyen hatalmi viszonyok strukturalták az összeurópai szcénát és benne Kassák Lajos lapjainak pozícióit is. Az olasz futurizmus az egyik első és az egyik legnagyobb hatású avantgárd irányzat volt, amely különösen az első világháborút közvetlenül megelőző és közvetlenül követő években fontos viszonyítási pontot jelentett az Európa-szerte kialakuló avantgárd csoportoknak. Érdekes módon ez a hatás gyakran irritációként jelentkezett, és ebben az esetben többről volt szó, mint a gyors egymásutánban születő avantgárd irányzatoknál egyébként is fokozottan jelentkező úgynevezett „hatásiszonyról”.⁴ Az olasz futuristák tudatosan próbáltak integrálni és/vagy bekebelezni más avantgárd csoportokat, és ez a stratégia a nem elhanyagolható sikerek mellett heves ellenreakciókat is kiváltott. Kiindulópontunk az 1924-es év, amikor az olasz futuristák *Világfuturizmus (Le Futurisme mondial)* című kiáltványukkal nagyszabású kísérletet tettek arra, hogy visszatérjenek a nemzetközi avantgárd laphálózat centrumába.⁵ Elsősorban nem a kiáltvány recepciótörténetére vagyunk kíváncsiak, hanem arra, hogy egy-egy, a futuristák ambiciózus manifesztumában is említett lap és csoport miként képzelte el saját helyét és szerepét az avantgárd szcénában – a futurizmussal együtt, vagy éppen vele szemben.⁶ Így például Kassák lapjainak és az olasz futuristák folyóiratainak viszonyát sem bilaterális kapcsolatként elemezzük, hanem egy tágabb viszonyrendszer, az európai avantgárd színtér perspektívájából. A hálózati ábrák diakrón vizsgálata rávilágít arra, hogy a rendszer csomópontjai dinamikusan változtak. A kezdetben Európa-szerte nagy hatást gyakorló olasz futurizmus például fokozatosan háttérbe szorult a húszas évek elején-közepén teret nyerő nemzetközi konstruktivizmushoz képest, majd a húszas évek végére maguk az avantgárd lapokban megképződő hálózatok is veszítettek a

toutes internationalistes et révolutionnaires ?, 29–34 és *L'internationalisme : conviction ou stratégie ?*, 283–286; Piotr PIOTROWSKI, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde = Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds. Sascha BRU, Jan BAETENS, Benedikt HJARTARSON, Peter NICHOLLS, Tania ØRUM, and Hubert VAN DEN BERG, Berlin, De Gruyter, 2009, 49–56; Larry WOLFF, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Redwood City, Stanford University Press, 1994; Hubert VAN DEN BERG, *Mapping Old Traces of the New. Towards a Historical Topography of Early Twentieth-Century Avant-Garde(s) in the European Cultural Field(s)*, Arcadia, 2006/2, 331–349.

- 4 A Harold Bloom amerikai irodalomkritikus nagy hatású, Freudra támaszkodó „anxiety of influence” koncepciójához magyarul ld. elsősorban: Harold BLOOM, *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, ford. HÓDOSY Annamária, Helikon, 1994/1–2, 58–76.
- 5 Filippo Tommaso MARINETTI, *Le Futurisme mondial*, *Le Futurisme*, 11 janvier 1924, 1–3. Újraközölve: Noi, serie 2, 1924/6–7–8–9, 1–2.
- 6 A *Le Futurisme mondial* recepciójával kapcsolatban ld. pl. Günter BERGHAUS, „Le futurisme mondial”. *Reception and Adaptation in International Futurism*, *Revista de história da arte*, April 2014, 182–189; Isabelle KRZYWKOWSKI, *Le Futurisme mondial ou : pourquoi l'on est consacré futuriste (éventuellement sans le vouloir) = Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XXe siècle*, éd. Karine CARDINI et Silvia CONTARINI, Nantes, CRINI, 2001, 235–247.

művészeti kommunikációban betöltött szerepükből. A következőkben fejezetben több esettanulmányban a befogadás és elutasítás dinamikáját vizsgáljuk.

Avantgárd hálózatok az első világháború alatt és után

Az avantgárd mozgalmak transznacionális karakterük ellenére az első világháború alatt döntően saját nemzeti kultúrájuk viszonylatában határozták meg magukat. Lapjaik többségét nemzeti nyelven írták, és ebben a keretben kerestek maguknak nyilvánosságot. A nemzeti kultúrákban az avantgárd azonban többnyire csak marginális pozíciót tudott kivívni magának, különösen Kelet-Európában.⁷ Az első világháború utáni tabula rasa más értelmiségi csoportokhoz hasonlóan az avantgárd mozgalmakat is arra ösztönözte, hogy újragondolják szerepüket a megváltozott társadalmi környezetben. A húszas évektől kommunikációjuk gyakran lapjaikon keresztül, nemzetek feletti térben zajlott, amelyet nevezhetünk virtuálisnak is, hiszen a szereplők nem feltétlenül találkoztak személyesen. Mégis intenzív párbeszédben, cserekapcsolatban álltak egymással, vitáztak, versengtek, mindemellett referenciaként is tekintettek a másokra. Az avantgárd folyóiratok jellegzetes műfaja, a hálózati ábra ezt a dinamikus, folytonosan változó viszonyrendszert jeleníti meg, amely minden periodikánál más jelentést és funkciót nyert. A többnyire továbbra is nemzeti nyelveken írt kiadványok nemzetközi kommunikációjában ezek az ábrák elsősorban azt szemléltették, hogy az egyes szereplők hogyan pozícionálták magukat és kiket tekintettek hivatkozási pontnak a hálózatban. A folyóiratok kapcsolatainak sajátos vizualizációja nemcsak az egymás közötti viszonyok dinamikus változásairól tudósított, hanem „valóságkonstrukcióként”⁸ is működött: új viszonyokat generált, aktívan formálta a kulturális tereket Európában és világszerte. A bemutatott újságok tartalmával, politikai és kulturális beágyazottságával összevetve kiderül, hogy a hálózati ábrák különböző koncepciók alapján épültek fel: hol a folyóiratok közötti hierarchiát, hol egyenrangúságukat tükrözték, hol tökéletes összhangban álltak a lap programjával, vagy éppen ellentmondtak annak.

Mielőtt esettanulmányokon keresztül elemeznénk az avantgárd hálózatra vonatkozó különféle korabeli koncepciókat, felidézzük, hogy az utóbbi évek avantgárdkutatása milyen szempontokat nyert két, egymást is megvilágító jelenség vizsgálatával: a hálózatok és a folyóiratok kutatásával. A kérdést a hálózati ábrákkal kapcsolatban fogalmazzuk meg, amelyek vizsgálata mindkét tudományterület – a hálózatkutatás és a folyóirat-kutatás (*periodical studies*) – szempontjából releváns.⁹ A tudománytörténeti reflexió azért szükséges, mert el kell választanunk az utólagos

7 Összefoglalóan ld. pl. BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Bp., Akadémiai, 1977; PASSUTH Krisztina, *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig, 1907–1930*, Bp., Balassi, 1998.

8 Peter L. BERGER, Thomas LUCKMANN, *The Social Construction of Reality. A treatise in the sociology of knowledge*, New York, Random House, 1966.

9 TÖRÖK Zsuzsa, *Periodika-tudomány, periodika-kutatás. Az angolszász paradigma*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2022/2, 221–245.

történelmi konstrukciókat a korabeli lapok önleírásától. Míg ugyanis előbbiek sokszor egyenrangú viszonyokról beszélnek, utóbbiak rendkívül változatosan képzeltek el a folyóiratok viszonyrendszerét, és ezeknek az elképzeléseknek csak egy része épült egyenrangúságra.

A történészek már az 1970-es évektől beszéltek a történelmi avantgárd folyóiratok hálózatáról (részben az avantgárd művészek korabeli szövegei¹⁰ és visszaemlékezései nyomán¹¹), a kétezres évek óta pedig úgy tűnik, hogy ez szempont került a kutatások homlokterébe, amihez minden bizonnyal hozzájárult a lapok tömeges digitalizációja, az adatvizualizációk, a big data eljárások és a mesterséges intelligencia alkalmazásának fellendülése.¹²

Az avantgárd lapok hálózatosságáról szóló modellek rendszerint megegyeznek abban, hogy az avantgárd folyóiratok kapcsolatrendszerét nem-hierarchikus, rizomatikus, kommunikációra és kölcsönösségre épülő, szabad, demokratikus viszonyoknak képzelik el.¹³ Ez a megállapítás nagy vonalakban, más korabeli értelmiségi miliókkal összehasonlítva igaz lehet, de az egyes eseteket vizsgálva pontosításra szorul. Ugyanis az avantgárd folyóiratok önleírásának, hálózati ábráinak és kontextusainak újraolvasása rávilágít arra, hogy az avantgárd kiadványok nem egyforma módon voltak nemzetköziesek. Egy-egy lap „nemzetközieségének” megkonstruálása más és más jelentéssel bírt a folyóirat keletkezésének közegétől függően.¹⁴ Továbbá vizsgálatra érdemes az avantgárd lapok közötti viszony jellege. Hiszen az a tény, hogy egy avantgárd lap hivatkozott egy másik avantgárd lapra, nem feltétlenül jelentett köztük közvetlen kapcsolatot (hiszen sokszor szimbolikus közösségvállalásról volt szó), és ami még lényegesebb, hogy a lapok közötti direkt kommunikáció is sokféle lehetett a közleménycserétől a művészeti együttműködésig.

Ha egyfelől az avantgárd lapok kapcsolatát általánosságban le lehet írni az információcsere, a kölcsönösség, a transznacionális hálózat kialakításának szándékával – ezek a szempontok különösen a kelet-közép-európai és dél-amerikai lapok vizsgálata során lényegesek –, az is igaz, hogy olyan jelenségekkel is számolnunk kell, mint a hálózatos működésben megvalósuló, de nem a szabad információáramlást és hierarchiamentességet segítő folyamatok. Ilyenek voltak

10 Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques*, Paris, Gallimard, 2017.

11 A kérdésről ld. pl. Michel Seuphor visszaemlékezését: Michel SEUPHOR, *Une vie à angle droit*, propos recueillis par Christiane GERMAIN et Paul HAIM, Paris, Éditions de la Différence, 1988, 29.

12 *Visualizing Networks: Approaches to Network Analysis in Art History*, ed. Miriam KIENLE, Special issue, *Artl@s Bulletin* 2017/3; Chatham EWING, *Perspective. Social Networks and Historical Context*, *Journal of Modern Periodical Studies*, 2014/1, 1–26.

13 Hubert VAN DEN BERG, *Mapping Old Traces of the New. Towards a Historical Topography of Early Twentieth-Century Avant-Garde(s) in the European Cultural Field(s)*, *Arcadia*, 2006/2, 331–349. – A hálózati modelleknek a periodikakutatásban történő alkalmazásának korlátaira hívja fel a figyelmet pl. Dallas LIDDLE, *Method in Periodical Studies. Follow the Genre*, *MLA Roundtable* 2013, hozzáférés: 2024. 01. 11, https://seeeps.princeton.edu/wp-content/uploads/sites/243/2015/03/mla2013_liddle.pdf; J. Stephen MURPHY, *Introduction*, *Journal of Modern Periodical Studies*, 2014/1, III–XV. – Egy átfogó, kvalitatív vizsgálathoz ld. pl. Mica GHERGHESCU, *Grilles et arborescences. Le rôle des revues dans la construction de l'espace artistique moderne = Modernités plurielles, 1905–1970*, éd. Catherine GRENIER, Paris, Centre Pompidou, 2013, 39–45.

14 Tudománytörténelmi összefoglalójában, sok más Kelet-Európa-kutatóval összhangban, erre hívja fel a figyelmet pl. Steven A. MANSBACH, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1999, 1–7; *Standing in the Tempest. Painters of the Hungarian Avant-Garde, 1908–1930*, ed. Steven A. MANSBACH, Cambridge, London, Santa Barbara Museum of Art and MIT Press, 1991.

az érdekérvényesítés, a politikai ellenállás vagy a propaganda és az ellenpropaganda kifejtése. Ezek az árnyalatok a kontextuális vizsgálaton alapuló esettanulmányokban válnak világossá. Az avantgárd hálózat működésére vonatkozóan pedig a kulturális transferek elmélete segíthet árnyalt képet adni.¹⁵ Elemzésünkben az avantgárd lapok viszonyát nem a korábbi, hierarchikus történelmi narratívák által feltételezett „kisugárzás” vagy „hatás” dinamikája szerint, de nem is akadálytalan áramlásként mutatjuk be, hanem átértelmezések sorozataként, és ez alkalmas eszköz lehet a kelet-közép-európai és más, hagyományosan „periférikusnak” tartott kultúrák vizsgálatakor. A kulturális transferek alapján sikeresen értelmezhetők azok a centrumországokon kívül kiadott lapok, amelyek eredetileg összeférhetetlen irányzatok elemeit használták fel saját programjuk megalkotásához, egyaránt hivatkozva a francia szürrealizmusra, a nemzetközi konstruktivizmusra és az olasz futurizmusra.

A Világfuturizmus és az olasz avantgárd önreprezentációja a fasiszta rezsim alatt

A legjellegzetesebb példa arra, hogy egy avantgárd lap tudatosan felhasználta a hálózatalakotás eszközét, kétségkívül a *Világfuturizmus* kiáltványát is kiadó, a fasiszta kultúrpolitikába beágyazott futurista *Noi* (Mi) című lap. A *Noi* 1917–1920 és 1923–1925 között jelent meg Rómában, a futurista író Bino Sanminiati és Vittorio Orazi, valamint az ugyancsak futurista festő, díszlettervező Enrico Prampolini szerkesztésében. A folyóirat azután indult, hogy Prampolinit nem bocsátották be a futurista körökbe az irányzat két központi figurája, Umberto Boccioni és Giacomo Balla elutasítása miatt. Így Prampolini az európai modernség tágabb közegében igyekezett művészeti karrierjének lendületet adni. A lap koncepciója az olasz belpolitika alakulásának következményeként megváltozott a húszas években. Az 1910-es években még a „Raccolta internazionale d’arte d’avanguardia / Recueil international d’art d’avant-garde” (Az avantgárd művészet nemzetközi gyűjteménye) címkét viselte, 1923-tól azonban a szerkesztési elveket és a lap hivatkozásait tekintve nemzetközi profilja átalakult az olasz fasizmus kiépülésével. A *Noi* alcíme is ennek megfelelően változott a „futuristák nemzetközi folyóiratára”.¹⁶

Prampoliniék elsősorban arra használták nemzetközi kapcsolataikat, hogy a kialakuló fasiszta rendszer kulturális életében erős pozíciót vívjanak ki maguknak a rivális csoportokkal, elsősorban a Novecentóval szemben. A *Noi* nemzetközi irányvonala megfelelt a fasiszta rezsim azon törekvésének, amely a kortárs olasz művészet exportjával szimpatizánsokat és legitimitációt próbált

15 Michel ESPAGNE, Michael WERNER, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.*, Francia. Forschung zur westeuropäischen Geschichte, 1985–1986, 502–510.

16 Giancarlo CARPI, *Il teatro di Prampolini nella rivista Noi = Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913–1931*, a cura di Daniela FONTI, Roma, SKIRA, 2007, 23–27; Günter BERGHAUS, *Italian Futurist Theatre 1909–1944*, Oxford, Clarendon Press, 1998, 264–291, 442–469; Rosella SILIGATO, *Prampolini: Carteggio 1926–1956*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992; Gian Battista NAZZARO, *Noi = Il dizionario del futurismo*, a cura di Enzo GODOLI, Firenze, Vallecchi, 2002, 793–794; Francesca ROCCHETTI, *Noi*, hozzáférés: 2024. 01. 12, http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/Noi.html; Claudia SALARIS, *Artecrizia. L’avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992; Walter L. ADAMSON, *Avant-Garde Modernism and Italian Fascism. Cultural Politics in the Era of Mussolini*, *Journal of Modern Italian Studies*, 2001/2, 230–248.

szerezni magának külföldön.¹⁷ A fasiszta rezsim így akarta diktatórikus vonásairól elterelni a figyelmet, és nagyszabású modernizációs projektként kommunikálni politikáját.¹⁸ A *Noi* nem elégedett meg azzal, hogy a futurizmus legfontosabb orgánuma legyen, hanem abszolutizálva saját szerepét, a többi irányzatot csupán a futurizmus változataiként írta le. A mozgalom legnagyobb hatású művésze, Marinetti a *Noi*ban is publikálta *Világfuturizmus (Le futurisme mondial, 1924)* című kiáltványát, amelyben százkilencvenöt művész nevét említi meg, akiket ő futuristának tartott. Értelmezésében minden olyan irányzat idetartozott, amely a modernség nevében lépett fel az „akadémikus, konzervatív” kulturális erőkkel szemben. Az írásban futuristaként mutatja be többek közt a weimari Bauhaust, a berlini dadát és a bécsi Kassák-csoportot is, az így felcímkezett művészek heves tiltakozását is kiváltva.

Ahogy céloztunk rá, a *Noi* a legkülönbözőbb szemléletű kortárs avantgárd lapokat is propagálta, köztük számos (semmilyen értelemben sem futurista) kelet-közép-európai és dél-kelet-európai folyóiratot. A *Noi*t is, mint az új művészetről szóló, világszerte élénk diskurzus egyik fontos szereplőjét, ennek a kölcsönös viszonyoknak a jegyében hirdették a kortárs nemzetközi lapok – annak ellenére, hogy a *Noi*t a világfuturizmus elképzelése inkább az olasz belpolitikához, és kevésbé a nemzetközi avantgárd művészeti diskurzushoz kötötte.

A futurista hálózaton kívül és belül: Kassák Lajos és a magyar avantgárd lapok kritikája a *Világfuturizmussal* és a fasiszta futuristákkal szemben

A *Noi* olaszországi pozíciója, ezen belül pedig a *Világfuturizmus*ban megfogalmazott viszonyrendszer nagy visszhangot kapott a korabeli avantgárd lapokban. Nem meglepő módon ezeknek egy része – különösen a kultúra hagyományos nyugati centrumain kívül megjelent folyóiratokban – elutasító volt. A folyóiratok saját autonómiájukat hangsúlyozták a futuristákkal szemben, ahogy ez Kassák kiadványai esetében is látható.

Kassák érdeklődése a futurizmus iránt éppen 1924-ben élénkült fel újra, amikor Marinettivel is személyesen találkozott. Amennyire ez rekonstruálható, Kassák és Marinetti a kollektivista vagy individualista művészet elsőségéről vitatkoztak. Nem meglepő, hogy a szocialista Kassák az előbbi mellett érvelt. Kevésbé magától értetődő, hogy a totalitárius fasiszta állam kiépítését támogató Marinetti miért kardoskodott itt is, és később is az individualizmus mellett, például

17 Marta NEZZO, *Fra avanguardia e ritorno all'ordine. Leonardo Dudreville e il movimentismo italiano dei primi anni Venti*, *Artibus et Historiae*, 2008/57, 149–164; Jennifer Ruth BETHKE, *From Futurism to Neoclassicism. Temporality in Italian Modernism, 1916–1925*, Berkeley, University of California Press, 2005; Federica MILLEFIORINI, *Tra avanguardia e accademia*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2006; Simonetta FALASCA-ZAMPONI, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997; Walter L. ADAMSON, *The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity. The Case of Il Selvaggio*, *Journal of Contemporary History*, 1995/4, 555–575.

18 Ezeket a technikákat más politikai berendezkedések is használták a huszadik században. Ld. a CIA tevékenységét a hidegháború alatt, amelynek értelmében az Egyesült Államok az absztrakt expresszionizmust mint a szabadság szimbólumát exportálta a keleti blokkba. Vagy a Kádár-rendszert, amely a hazai modern művészet nyugati bemutatásával próbált pozitív képet festeni magáról.

1931-es magyarországi szereplésekor is. A kérdés tárgyalására itt nincs hely, mindenesetre a számára fontos inspirációt jelentő Max Stirner individualista anarchista elméletei és Friedrich Nietzsche emberfeletti emberét érdemes megemlíteni. Az anarchizmus fontos inspiráció volt Marinetti számára már futurista korszaka előtt is, ideértve mind a különböző anarchizmusok erős olaszországi hagyományát, mind az „esztétikai anarchizmus” koncepciója szerint működő Párizs melletti Abbaye de Créteil kolóniát, amelyet Marinetti rendszeresen látogatott a századelőn. Az 1920-as évekig bezárólag Marinetti számos epikus művet, drámát és elméleti szöveget jelentetett meg, amelynek főszereplője vagy elbeszélője egy kiemelkedő művészegénység volt, aki átgazol a régi kultúra romjain. Futurizmus és faszizmus viszonya változó és ellentmondásos volt, mindenesetre az olasz avantgárd irányzat Mussolinit is gyakran ábrázolta emberfeletti emberként, politikai művészként, kérlelhetetlen modernizátorként.¹⁹

A bécsi találkozón Marinetti, Prampolini, Theo van Doesburg, Jakob Moreno-Levy, Kassák, valamint Németh Andor (ő tolmácsolt Kassáknak) vett részt, akik a Bécsben 1924 októberében Friedrich Kiesler által szervezett nemzetközi színháztechnikai kiállításra (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik) érkeztek.²⁰ Marinetti a jelenlévő avantgárd művészkollégáival fennálló művészetelméleti különbségeket a „déli” és „északi” „temperamentum” különbségére vezette vissza.²¹ Háborúpártiságát a régi politikai és kulturális struktúrák reménybeli elsöprésével magyarázta, ahogy fasiszta nézeteit is. A jelenlévők számára hangsúlyozta, hogy mindkét reményében csalatkozott, és magát a „csalódások legnagyobb gyűjtőjének” nevezte, aki emiatt újabban elfordult a politikától, és csak a művészetnek él.

Marinettinek pontosan ezekkel az érveivel és kijelentéseivel (háborúpártiság és faszizmus mint a régi struktúrák elsöprésének eszköze; „olaszság”; „csalódások”) vitatkozik Kassák egy évvel későbbi *F. T. Marinetti* című cikkeiben – a szöveg németül saját folyóiratában, a *Mában*,²² magyarul pedig az aradi *Periszkopban*²³ jelent meg –, így feltételezhető, hogy cikkének gondolatmenetét bécsi találkozásuk vitájára alapozta. Kassák 1925-ös szövege szerint Marinettinek

mint minden úttörőnek, a múlt ellen való harcban kellett elforgácsolódnia. [...] Kinyitotta a kapukat, mert nem tudott tovább a polgári rend és az esztétika szép árnyékában vegetálni; de a szabad térben eltévedt, és ahelyett, hogy praktikus tudattal formálni tudta volna a világ elemeit,

19 A kérdéshez ld. pl. Marja HÄRMÄNMAA, *Beyond Anarchism. Marinetti's Futurist (anti-)Utopia of Individualism and 'Artocracy', The European Legacy*, 2009/7, 857–871.

20 KAPPANYOS András, *The Reception of Futurism in Nyugat and in the Kassák Circle of Activists = International Yearbook of Futurism Studies*, ed. Günter BERGHAUS, vol. 1., Berlin, De Gruyter, 2011, 110–131; SZEREDI Merse Pál, *Kassákizmus – a Ma Bécsben (1920–1925) = Művészet akcióban. Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig, 1915–1927*, szerk. BALÁZS Eszter, SASVÁRI Edit, SZEREDI Merse Pál, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum és Kassák Alapítvány, 2017, 105–141; SZEREDI Merse Pál, *Ma/De Stijl. Theo van Doesburg esete a magyar avantgárral*, Enigma, 2017/90, 74–90.

21 Max ERMERS, *Futuristenkongreß im Hotel Erzherzog Karl*, *Der Tag*, 18 Oktober 1924, 4.

22 KASSÁK Lajos, *F. T. Marinetti*, *Ma*, 1925/1, 6.

23 KASSÁK Lajos, *F. T. Marinetti (a futuristák római kongresszusa alkalmából)*, *Periszkop*, 1925/1, 21–24.

időről-időre őt formálták át a világ külső eseményei, a mechanika, a technika, sőt a minden tudatos forradalom legnagyobb ellensége, a háború is.

Kassák közvetve a *Világfuturizmus* koncepciójára is reagált. Szerinte Marinetti „felül a megindult hullámokra, viteti magát az árral, és kiált és énekel felfokozott szenvedéllyel és legtöbbszörre artikulátlanul”, ahogy egy „individuum teheti és tenni kénytelen”. Ez magyarázza azt, hogy Marinetti „nem láthatta meg a háború nagyon is reális okát és célját, és ugyanúgy nem láthatta meg a fascizmusban rejlő reakciós politikai tendenciákat sem.” Kassák szerint Marinetti az „állandó csalódásokból” sem vonta le a „végső konzekvenciát”. Úgy véli, „hiába fordított hátat a politikának, amely megcsalta”, és hiába „vetette oda magát a művészetnek száz százalékkal”, így sem veszi észre, hogy „a művészet, csak így önmagában, megint realizálhatatlan, s a világ eseményeinek hátat fordító művész számára már eleve magában hordja a csalódást”. Kassák tehát nem azt kifogásolta, hogy Marinetti politikailag elkötelezett művészetet képviselt, hanem kifejezetten a fasizmushoz való közeledését kritizálta. Futurizmusát pedig érdemei elismerése mellett azért marasztalta el, mert az szerinte partikuláris maradt, vagyis alkalmatlan volt egy valódi nemzetközi, univerzális modern művészeti javaslat megteremtésére.

A körön kívülről: hogyan vált a *Ma* katalizátorrá az avantgárd folyóiratok nemzetközi hálózatában?

Ha általánosságban elmondható, hogy a kelet-közép-európai avantgárd lapok számára fontos hivatkozási alap volt a futurizmus (akár Marinetttel szövetségben, vagy az ő irányzatával párhuzamosan, esetleg az elnevezést megtartva, de az olaszoktól függetlenül), a magyar avantgárd szereplői ebből a szempontból kivételt jelentettek – ők mindvégig autonómiájukat, saját irányzatuk autochton jellegét hangsúlyozták, és egy olyan viszonyrendszer megteremtésén fáradoztak, ahol saját jogon szerezhettek központi helyet. Kassák Lajos *Ma* című folyóirata 1916-tól egy évtizeden át a magyar avantgárd meghatározó fóruma volt.²⁴ Története két, markánsan eltérő periódusból állt: a budapesti és bécsi időszakból. A lap 1919-ig Budapesten jelent meg, ez idő alatt Kassák folyamatosan bővítette portfólióját: a *Ma* könyvkiadót, képzőművészeti galériát üzemeltetett és előadóesteket is szervezett. Ezzel szemben a Tanácsköztársaság bukását követő bécsi emigráció éveiben, 1920 és 1925 között Kassák lehetőségei jelentősen beszűkültek. Mivel folyóiratát kitiltották Magyarországról, a *Ma* kiszakadt korábbi kulturális közegéből, ugyanakkor a bécsi magyar politikai emigrációban sem találta a helyét. Támogatói nem voltak, de a szűkös anyagi

²⁴ Kassák: *a Magyar Nemzeti Galéria és a Petőfi Irodalmi Múzeum emlékkiállítására*, szerk. CSAPLÁR Ferenc, GERGELY Mariann, GYÖRGY Péter, PATAKI Gábor, Bp., MNG, 1987; CSAPLÁR Ferenc, *Kassák körei*, Bp., Szépirodalmi, 1987; CSAPLÁR Ferenc, *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban, 1916–1928*, Bp., PIM–Kassák Múzeum, 1994; DERÉKY Pál, „*Latabagomár ó latabagomár és finfi*”. a *XX. század eleji magyar avantgárd irodalom*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1998; KAPPANYOS András, *Izmusok az aktivizmusban – aktivizmus az izmusok között*, Literatura, 2010/2, 103–112; KÁLMÁN C. György, *Élharcolók és arcélek: a korai magyar avantgárd költészet és a kánon*, Bp., Balassi, 2008.



1. kép. Avantgárd folyóiratok hálózati ábrája. *Ma*, 1922. október, hátsó borító. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum

körülmények ellenére Kassák és későbbi felesége, Simon Jolán önerőből folytatták a *Ma* kiadását. A bécsi évek fő kihívása az volt, hogy Kassák és folyóirata ki tud-e törni elszigeteltségből.

A *Ma* új programját Kassák 1921-től a nemzetközi hálózat kiépítésében határozta meg. Először a legnagyobb hatású mozgalmakkal vette fel a kapcsolatot, a futuristákkal (Marinettin és a *Poesia* folyóiraton keresztül), az expresszionistákkal (mint Herwarth Walden és a *Der Sturm* folyóirat) és Tristan Tzarán keresztül a dadaistákkal is. Kassákék eleinte továbbra is főleg magyarul írtak, cikkeiket az anyaországban, az emigrációban vagy a Monarchia felbomlása után az utódállamokban élő magyar közönségnek szánták. A nemzetközi információáramlást a művekről készült reprodukciók segítették. Kassák 1921-től a nemzetközi avantgárd mozgalom képzőművészeinek munkáiból adott ki tematikus számokat: többek között Kurt Schwitters, Hans Richter, Alexander Archipenko, Hans Arp, El Liszickij és Theo van Doesburg művei szerepeltek a bécsi *Mában*.

1922-től Kassák már nem egyszerűen csak egyik szereplője volt az avantgárd hálózatnak, hanem formálója, alakítója is. A *Ma* hátsó borítóin több olyan ábrát is láthatunk, amelyen az adott pillanatban fontosnak tartott kapcsolatok tűnnek fel, és a kurrens nyugati lapok mellett mindig ott találjuk a kelet-közép-európai folyóiratokat is. A *Ma* 1922-ben, 1923-ban és 1924-ben megjelent hálózati ábráin is megfigyelhető a lapok állandó mozgása, születésük és megszűnésük dinamikája.²⁵ Ebben a futuristák, bár *Noi* című lapjukkal mindvégig jelen vannak, nem foglalnak el központi helyet. A rövid életű dadaista újságok vezető szerepét egy idő után többek között a

25 A hálózati ábrák a *Ma* alábbi számainak hátsó borítóin jelentek meg: 1922/1; 1923/1; 1924/6–7.

Bauhaus elveit hirdető funkcionalista, illetve konstruktivista lapok vették át. A *Ma* kapcsolatai a lap 1925-ös megszűnését követően is megmaradtak, Kassák Budapestre visszatérve aktivizálni tudta ezeket az 1926-ban megalapított *Dokumentumban*. [1. kép]

Flandriából a világnak: a *Het Overzicht*

A hidegháború során rögzült, és részben a posztszocialista időszakban is tovább élő, „keleti” és „nyugati” megosztottság felől nézve meglepő, hogy bizonyos szempontból mennyire hasonló utat járt be az 1920-as években a korábban említett kelet-közép európai Kassák-lap, valamint a belga *Het Overzicht*.²⁶ Mindkét csoport az akkori kulturális központokhoz közeli, de azoktól el is különülő kontextusokból indult. Kezdetben lokális kérdésekre koncentráltak, de hamar az európai avantgárd mező fontos szereplőivé váltak. A kezdetben antwerpeni székhelyű, Fernand Berckelaers (Michel Seuphor) költő és Jozef Peeters festő szerkesztésében megjelent *Het Overzicht* (Az áttekintés) 1921–1922-ben, működésének első szakaszában helyi fejleményekkel foglalkozott, míg 1922 és 1925 között az avantgárd nemzetközileg is jelentős fórumává vált.²⁷

A lapot saját forrásból tartották fenn, miután Seuphor eladta magánkönyvtárát a nyomda-és terjesztési költségek fedezésére, és ez nagy szabadságot adott a szerkesztőknek. Hollandul írt cikkeikben balról támogatták a Flandria politikai, nyelvi és kulturális autonómiájáért küzdő Flamand Mozgalmat. Az újság ugyanakkor lokális politikai aktivitása mellett a nemzetközi avantgárd világában is kereste a helyét. A szerkesztők olyan nagyhatású nemzetközi művészeti találkozókat szerveztek Antwerpenben, mint a konstruktivizmus eszméit propagáló Második Modern Művészeti Kongresszus 1922-ben, amely a lapot és a várost egyaránt feltette az európai avantgárd képzeletbeli térképére. Kapcsolatot építettek és kölcsönösen hirdették egymást olyan újságokkal, mint a lengyel *Blok*, a román *Contimporanul*, a *Ma*, a berlini *Der Sturm*, a svájci *Das Werk* és a jugoszláv *Zenit*. Írtak a futurizmusról, hirdették a *Noit*, fordították Prampolini szövegeit, továbbá holland fordításban közölték a nemzetközi konstruktivizmus vezető művészeinek elméleti és szépirodalmi írásait. Ezzel magyarázható, hogy a lap szerkesztőit nevesíti a *Világfuturizmus* kiáltványa is.

1924 januárjában *Het Netwerk* (A hálózat) című, kiáltványszerű listájukon Béctől Brazílián át Rómáig az új művészet szempontjából fontos városokat, országokat és szereplőket tüntették fel – utóbbi helyszínről a *Noi* mellett a futurizmussal ellentmondásos viszonyban álló, Anton Giulio

26 DOBÓ Gábor, SZEREDI Merse Pál, *Folyóirat-szerkesztők köztársasága: hasonlóságok és kapcsolatok a belga és a magyar történeti avantgárdban*, *Artmagazin*, 2018/7, 48–57.

27 Bob COPPENS, Jozef Peeters en *Het Overzicht = Retrospectieve Jozef Peeters (1895–1960)*, bewerkt door Bob COPPENS et al., Oostende, Museum voor Moderne Kunst, 1995, 121–128; Daphné DE MARNEFFE, Antwerp Circles. Languages, Locality, and Internationalism = *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, eds. Peter BROOKER, Andrew THACKER, Sascha BRU, vol. III. Europe 1880–1940, Oxford, New York, Oxford University Press, 2013, 313–335; Ceri-Anne VAN DE GEER, Angelica OVERWATE, Laura KOLLWELTER, *L'internationalisme des revues modernistes = L'Art abstrait belge et l'Europe*, ed. Johan DE SMET, Gent, Fonds Mercator, Museum voor Schone Kunsten Gent, 2013, 165–186.

HET NETWERK

- Antwerpen : (Berckelaers-Peeters) " Het Overzicht „
(Jozef Muls) " Vlaamsche Arbeid „
- Amsterdam : (Wijdeveld) " Wendingen „
(Groenevelt) " Het Getij „
- Berlijn : (Walden) " Der Sturm „
(v. Wedderkop) " Der Querschnitt „
- Brazilië : (Serge Milliet) " Klaxon „
- Brussel : (Bourgeois, enz.) " 7 Arts „
(Verwilghen) " La Cité „
(Hellens) " Le Disque Vert „
- Lyon : (Malespine) " Manomètre „
- New-York : (Andersen) " The Little Review „
(Thomas Mann) " The Dial „
- Parijs : (Beauduin) " La Vie des Lettres „
(Ozenfaut-Jeanneret) " L'Esprit
[Nouveau „
- Polen : (Haddie Peiper) " Zwrotnica „
- Rome : (Prampolini) " Noi „
(Bragaglia) " Cronache d'Attualita „
- Weenen : (Lajos Kassak) " Ma „

etc. etc.

2. kép. „A hálózat” (Het Network). *Het Overzicht*, 1924. január.

Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum

Bragaglia által szerkesztett *Cronache d'attualità* című szemlét is. A felsorolásban ugyanakkor nem találjuk meg a *Het Overzicht* riválisát, a *De Stijl*.²⁸ Ez a hiány felhívja a figyelmet arra, hogy az avantgárd hálózati ábrákban nemcsak az érdekes, hogy mely lapok szerepelnek, hanem az is jelentéssel bírt, ha egy címet stratégiai okból kihagytak. Az avantgárd laphálózat ugyanis nemcsak együttműködések rendszere volt, hanem szimbolikus piac is, ahol versengés folyt a figyelemért és a művészeti innovációk bevezetéséért. [2. kép]

28 *Het Overzicht*, 1924 január, 136. – Egy évvel később arra figyelhetünk fel, hogy a *Revue modernistes* című ábrán már egyetlen futurista folyóirat sem szerepelt: *Het Overzicht*, 1925/22–23–24, hátsó borító.

Merz: a nemzetfelettség dadaista folyóirata

Szinte valamennyi avantgárd folyóirat hálózatát bemutató ábrán szerepelt – a *Világfuturizmus*ban is megnevezett – Kurt Schwitters *Merz* című folyóirata. A lapot 1923 tavaszán hozta létre Schwitters, saját művészeti irányzata, a kollázsainak címeiként is funkcionáló Merz alapján (maga a szó is kollázs technikával jött létre, a német Kommerz szó véletlenszerű félbevágásával). A Merz mint irányzat a dada első világháború utáni jelenségei közé tartozott: Schwitters a képzőművészetben és az irodalomban egyaránt elutasította a normák követését. Az önmagára aggatott címke szerint „a világ legostobább folyóirataként” a *Merz* sok hasonlóságot mutatott a korábbi dadaista kiadványokkal, mégis elhatárolódott a dada francia és német csoportjaitól.²⁹ A *Merz* az avantgárd lapok felfutásának idején jött létre, így terjesztését Schwitters a programjának megfelelően nemzetközi szinten képzelte el. A negyedik szám hátsó borítóján, például, a folyóirat árát a német mellett holland, francia, angol, svéd, dán, norvég, orosz, cseh, olasz, svájci, spanyol, portugál, japán, amerikai és mexikói valutában is felsorolta.

Schwitters számára a folyóiratok demokratikus, nem hierarchikus nemzetközi hálózata és az absztrakt művészeti technikák szorosan összekapcsolódtak az első világháború után ismét feléledő német nacionalizmus ellen meghirdetett programmal. Schwitters a háború legfőbb okaként nevezte meg a nacionalizmust, és úgy vélte, hogy az új korszak egyik legfontosabb feladata annak megszüntetése lenne. 1924-ben a *Der Sturm* folyóiratban jelent meg szövege, amelyben a „partikuláris nemzeti érzéssel” (partikulares Nationalitätsgefühl) a „világnemzeti érzést” (Weltnationalitätsgefühl) állította szembe, amely nem csupán nemzetköziséget (Internationalität), hanem „nemzetfelettséget” (Übernationalität) takar.³⁰ A manifesztum eredetileg feltehetően a *Merz* folyóirat számára íródott, Schwitters ugyanis a negyedik számot „Übernationalität” tematikával tervezte kiadni. Schwitters véleménye szerint a „nemzetfelettség” legkézenfekvőbb kifejeződése a konstruktív-absztrakt új művészet (és a hangköltészet). Ennek szellemében szerkesztette a *Merz* folyóiratot is, amelynek a második szám hátoldalán olvasható mottó szerint programja: „Célok: Dada–Merz–Stílus / Motívum: Világnemzeti érzés” (Ziele: Dada–Merz–Stil / Motiv: Weltnationalgefühl).³¹ A *Merz* rövid fennállása alatt, főként Schwitters már 1919 óta gyarapodó nemzetközi kapcsolati tőkéjének köszönhetően a világ szinte összes avantgárd csoportjához eljutott.

A *Merz* hátsó borítóján és belső oldalain a kezdetektől közölt hirdetéseket, amelyek főként Schwitters – és a szerkesztésben közreműködő Theo van Doesburg – saját kiadványait és folyóiratait népszerűsítették.³² A negyedik szám hátsó borítóján jelent meg először egy összefüggő folyóiratlista, amely a lapok címe mellett a szerkesztőség pontos címét is tartalmazta, minden

29 “MERZ est le journal le plus sot de monde.” Merz 4, *Banalitäten*, Juli 1923, borító.

30 Kurt SCHWITTERS, *Nationalitätsgefühl*, *Der Sturm*, August 1924, 3–4.

31 Ld. Merz 2, *Nummer i*, April 1923, hátsó borító.

32 Merz 1, *Holland Dada*, Januar 1923, hátsó borító; Merz 2, *Nummer i*, April 1923, 23 és hátsó borító.

„G“ MERZ 3 ist eine Mappe von 6 mit der Hand auf den Stein gemerzten Lithographien von Kurt Schwitters. SOEBEN ERSCHIENEN. + VORBESTELLUNG bis 1. 7.

ZEITSCHRIFTEN:
Der Sturm, Berlin, Potsdamstr. 134 a.
G, Berlin-Friedenau, Eschenstr. 7.
MA, Wien, Amalienstr. 26.
Ca Jra, Antwerpen-Eckeren, Hofstraat 61.
Stijl und Mecano, Leiden, Utrechtse Jagdpad 17.
S. 4 N., Northampton, Mass. U. S. A.
Zenit, Zagreb, Starcevicwrg. 10, Serbien.
Contimporanul, Bucarest, 29 A. St. Trinitatis.
Proverbe, Paris, 3 rue Odenot.
MANOMETRE, Herausgeber **Emilie Malespina**, Zeitschrift in mehreren Sprachen. Probenummer gratis. Lyon, 49 Cours Gambetta.

Vom MERZVERLAG
sind zu beziehen: Grundpreis:
Anna Blume 1,—
Kathedrale 1,—
BleiE 1,—
Blume Anna 2,—
Auguste Bolte 2,50
Sturmbilderbuch IV 5,—
Die Wahrheit über Anna Blume 1,—
MERZ 3: Merzmappe . 75,—
Buch neuer KÜNSTLER . . 10,—
Für Ausland Preise entsprechend dem Abonnement von MERZ.

IN ARBEIT Franz Müllers
DRAHTFRÜHLING, der Roman der Anna Blume.
Der Merzverlag bereitet eine auserlesene Sammlung von **RELLISVERSEN** vor.
Goethepulver gegen Verstopfung nur auf Subskription zu haben.

Der Abonnementspreis von **Zeitschrift MERZ** für 4 Lieferungen im Jah. beträgt jährlich in **Deutschland** 3 Mk. × Börsenziffer, in **Holland** 1,40 Fl., in **Frankreich** 6,50 Frs., in **England** u. Kolonien 2 sh., in **Schweden** 2,50 Kr., in **Dänemark** u. **Norwegen** 3 Kr., in **Rußland** 1 Goldrubel, in **Tschechien** 11,50 cK., in **Italien** 7,50 Lire, in der **Schweiz** 4 Francs, in **Spanien** u. **Portugal** 2,50 Pes., in **Japan** 1,25 Yen, in **Verein. Staat. v. Amerika** u. **Mexiko** 0,75 Dollar.
Die **MERZMAPPE** ist in 50 Exemplaren gedruckt, handsigniert, Stein abgeschliffen. Preis Nr. 1—25 Jahresabonnement Merz×25, Nr. 26—50 Jahresabonnement Merz×20. Für alte Abonnenten von Merz 10% Nachlaß, bei Bestellung bis 1. Juli 1923 außerdem 20% Nachlaß. **Bestellung beim Merzverlag.**

3. kép. Avantgárd folyóiratok hirdetése. *Merz*, 1923. július, hátsó borító. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum

további kommentár nélkül. Schwitters felsorolása a *Merz* folyóirat különutas jellegével összhangban a legkülönbözőbb irányultságú folyóiratok címeit tartalmazza. Egyrészt megtalálhatók rajta a Schwittersszel szoros kapcsolatot ápoló német, francia és holland folyóiratok, másrészt pedig olyan lapok, amelyek a nemzetközi avantgárd hálózatnak korábban a perifériájára szorultak: mint például a *Ma*, a *Zenit*, a *Contimporanul*, valamint az amerikai Northamptonban kiadott modernista *S4N* (azaz Space for Name) folyóirat, amely a *Broom* és a *Secession* mellett, Gorham Munson közvetítésével ekkoriban került be az európai avantgárd vérkeringésébe.³³ Schwitters a futurizmus lapjaival a *Merz* folyóirat ezen számaiban egyáltalán nem foglalkozott: a „nemzetfelettség”

33 *Merz 4, Banalitäten*, Juli 1923, hátsó borító.

programjának legnyilvánvalóbban a nemzetközi konstruktivista szcéna művészete felelt meg. 1924 első felében, a hetedik és nyolc-kilencedik számok hátsó borítóján Schwitters „beküldött folyóiratok” címmel hosszabb listákat közölt, amelyekben a nemzetközi avantgárd szinte összes jelentősebb folyóiratának címét felsorolta. Ezek között helyet kapott a *Noi*, valamint a szintén futurista *L’Aurora* folyóirat.³⁴ 1924-től a rendszertelenül megjelenő számok olyan mértékben voltak eltérőek egymástól, hogy azok sokkal inkább voltak értelmezhető dadaista tipográfiai kísérletekként (mint például a *Die Scheuche* című 14–15. szám) vagy antológiaként (mint például a *Nasci* című 8–9. szám). A *Merz* a nemzetközi hálózat későbbi alakításában már nem vett aktívan részt. [3. kép]

Összegzés

A tanulmány azzal az első világháború utáni rövid időszakokkal foglalkozott, amelyben az avantgárd lapok legfőbb erőfeszítése a hálózatosodás volt. Egy olyan nemzetközi kapcsolatrendszer kialakítására törekedtek, amely egy új világ elképzeléséről szóló diskurzust közvetített. Annak érdekében, hogy a folyamatot a korszak perspektívájából próbáljuk megérteni, mélyfúrászerű vizsgálatokat végeztünk. Korabeli laphirdetéseket, hálózatvizualizációkat vizsgáltunk abból a szempontból, hogy milyen szerepet töltek be az adott lap önleírásában. A folyóiratok egymáshoz való viszonyát olyan hatalmi viszonyrendszerként fogtuk fel, amelyben a kooperáció ugyanúgy előfordult, mint a rivalizálás vagy a szimbolikus térhódítás.

Kiindulópontként a *Noi*-ban is megjelent, 1924-es *Világfuturizmus* című kiáltványt választottuk, amely a fasiszta hatalomátvétel utáni futurizmus jellegzetes dokumentuma: egyszerre igyekezett trendformálóként megjelenni külföldön, és próbálta biztosítani a mozgalom pozícióját Olaszországban. Éppen emiatt irritálóan hatott a többi korabeli avantgárd lapra, amelyek közül számos reagált is a manifesztumra. A *Világfuturizmus*-ra adott reakciók alapján elemeztük néhány lap önleírását, különösen a hálózatban elfoglalt helyüket illetően. Így olyan, egymástól számos tekintetben különböző, de egymásra és a futuristákra is hivatkozó lappal foglalkoztunk, mint a *Ma*, a *Het Overzicht* és a *Merz*.

Az avantgárd laphálózat folyamatosan változott. A húszas éveket vizsgálva a futurizmus jelentőségének csökkenése, ezzel párhuzamosan a nemzetközi konstruktivizmus felemelkedése zajlott le. Pár év leforgása alatt pedig az avantgárd lapok utópikus közösségének felbomlása is bekövetkezett: helyüket és szerepüket egyre inkább átvették az építészeti lapok, amelyeket sokszor egykori avantgárd szereplők szerkesztettek. Ennek a változásnak látványos példája a svájci építészeti szaklap, a *Das Werk* Hannes Meyer vendégszerkesztésében 1926-ban megjelent *Die neue Welt* (Az új világ) című különszáma. A lapban Meyer egy fotómontázon jelenítette meg a legfontosabbnak tartott modern művészeti folyóiratok címlapjait, amelyek között egyértelműen

34 *Merz* 7, *Tapshft*, Januar 1924 és *Nasci*, April 1924, hátsó borító.



4. kép. Hannes Meyer: „Néhány kortárs folyóirat” (Einige zeitgemässe Zeitschriften). *Das Werk*, „Az új világ” (Die neue Welt) különszám. A kép forrása: ETH Zürich, E-Periodica.ch

az építészeti és dizájn-lapok dominanciája fedezhető fel.³⁵ A nagy megrendelésekkel dolgozó építészek egyre kevésbé az avantgárd radikális, utópikus közösségében gondolkodtak, és egyre inkább a saját, gyakran konkrét projektekhez kötődő kapcsolatrendszerüket építették fel. Ezen a helyen csak jelezzük, hogy Kassák 1920-as évek végi lapjaiban és munkásságában is érezhető a kettősség: miközben kulturális innovációk bevezetésével kísérletezett a baloldalon (*Dokumentum*, *Munka* folyóirat és -kör), aközben reklámgrafikusként is igyekezett megrendeléseket szerezni piaci cégektől. Ekkori teoretikus szövegei ezt az ellentmondást igyekeznek feloldani.³⁶ [4. kép]

35 Hannes MEYER, *Einige zeitgemässe Zeitschriften*, *Das Werk*, 1926/7, *Sonderheft Die neue Welt*, 235–236.

36 Ezekből bőséges válogatást közöl: *Kassák Lajos: reklám és modern tipográfia*, szerk. CSAPLÁR Ferenc, Bp., Kassák Múzeum, 1999.

Kelemen Erzsébet

KASSÁK HATÁSA A MAGYAR MŰHELYESEKRE

A magyar irodalmi avantgárd története 1915-ben kezdődik: ekkor jelent meg Kassák Lajos első verseskötete, az *Éposz Wagner maszkjában*, s ekkor indult a magyar orgánumok első avantgárd fóruma, *A Tett* című folyóirat is, amelynek Szabó Dezső írta a bevezetőjét. A lapot ugyan háborúellenessége miatt 1916-ban betiltották (összesen 17 szám jelent meg a folyóiratból), ám Kassák ekkor egy másik folyóiratot alapított *Ma* címmel (1916-1919), amely a magyar avantgárd legszínvonalasabb orgánuma lett.

Kassák Kun Bélával folytatott vitái hozzájárultak ahhoz, hogy a bolsevik irányzattól elhatárolja magát, ugyanakkor a politikai baloldaliságát nem tagadta meg, és mindig is egységben szemlélte a művészt és a társadalomért, a szegényekért, a kiszolgáltatottakért, az elesettekért felelős embert. Őszinteségéért a diktatúrák keményen léptek fel ellene (bebörtönözték, száműzetésre ítélték), vagy „puha módszerekkel csendesítették meg indulatait.”¹ Az avantgárd többi követőit, képviselőit is a politikai jobb- és baloldal egyaránt üldözte. Kassák a Tanácsköztársaság bukását követő bebörtönzése után, 1920-ban Bécsbe emigrált, és itt folytatta az 1916-ban alapított és a Tanácsköztársaság idején betiltott *Ma* szerkesztését (1920–1925). A folyóirat a nemzetközi avantgárd egyik fontos orgánuma lett: mintegy hatvan költő publikált benne, és a legmodernebb irodalmi és művészeti irányokat képviselte. Kassák immár „Bécsből terítette szét a modern magyar irodalom, a modern magyar művészet szemlélet hálóját.”²

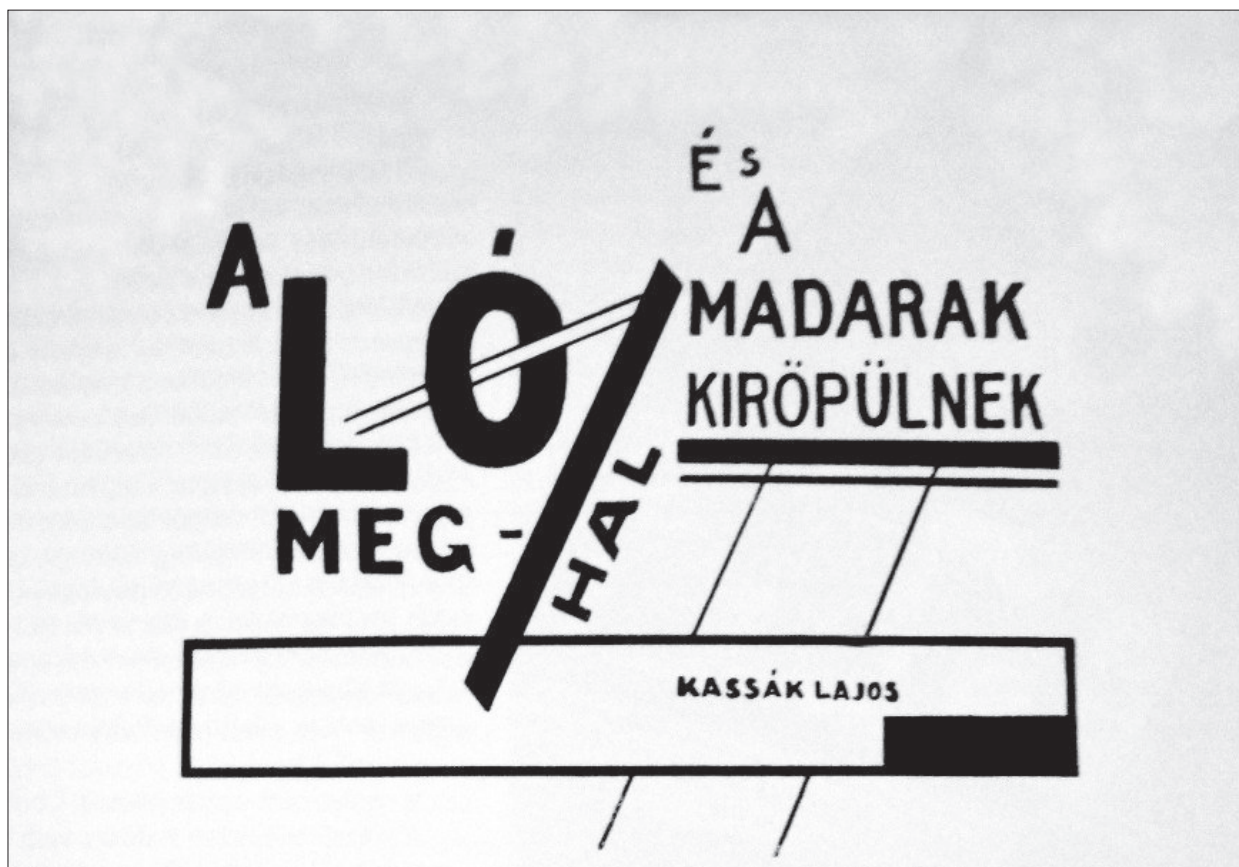
A *Ma*-kiadványok tipográfiája és borítótervei a kassáki képarcitektúra első nyomai. Sz. Molnár Szilvia is kiemeli, hogy „A tipografikus képvers megjelenése a magyar irodalomban egyértelműen Kassák nevéhez fűződik” és a „legtöbb képversszerű alkotásra Kassák folyóiratborítóin (elsősorban a *MÁ*-ban) és plakátjain bukkanhatunk.”³

Kassák Lajos Németh Andorral *2x2* (1922–1923) címmel egy másik avantgárd lapot is indított, amiből csupán egy szám jelent meg 64 oldal terjedelemben. A folyóirat anyagi nehézségek miatt szűnt meg, ugyanis a terjesztése nem hozta meg a hozzá fűzött reményeket. Ebben a folyóiratban látott napvilágot a közel hatszáz soros önéletrajzi költeménye, *A ló meghal és a madarak kiröpülnek*. A költeménynek ez az első kiadása képvers, és fontos időszakot indít el Kassák

1 UHL Gabriella, *Kassákizmus*, <https://art7.hu/kepzo-es-iparmuveszet/kassakizmus/>

2 PAPP Tibor, *Kassák hatása a mai magyar irodalomra*, Madi Art Periodical No. 4. https://mobilemadimuseum.hu/?page_id=909

3 Sz. MOLNÁR Szilvia, *A képvers-értés története: a történeti avantgárd*, Iskolakultúra, 2002/11, 52.



életében: új irányt szab a lapnak a konstruktivizmus szellemében. A vers első lapján képarchitektúra látható, a margótól margóig terjedő sorok központozás nélkül futnak, az egységeket pedig csillagokkal választotta el Kassák.

Kassák hazatérés-előkészítésének, a művészeti paradigmaváltás elérésének egyik állomása az 1925-ben 365 címmel itthon terjesztett folyóirat volt.⁴ A nagyrészt a bécsi *Ma* egy-egy számát tartalmazó 365 viszont csak két számot élt meg. Kassák ekkor bizonyosodott meg arról, hogy „nem lehet a magyarországi kulturális életben külföldről importált tartalommal, a helyi viszonyrendszert figyelmen kívül hagyva megszólalni.”⁵ Az anyagi forráshiányon kívül az orgánium rövid életének az is oka volt, hogy a folyóiratterjesztésben még tapasztalatlan Tamás Aladár intézte itthon a lap ügyeit.

Kassák 1926 őszén egy amnesztiarendeletnek köszönhetően, de számos megszorítással visszatérhetett Magyarországra. Itthon még ez évben folyóiratot alapított: az öt számot megért

4 A paradigmaváltás másik fontos eszköze volt *Az új művészet él* című írás, amelyben Kassák kifejti, hogy az avantgárd konstrukció és a szintézis hozza majd el az „új életformát”, a „művészet és az élet” egységét. Ld. KASSÁK Lajos, *Az új művészet él*, Testvér 1925. október, 291–305.

5 DOBÓ Károly, *Kassák Lajos hazatérése. A nyilvánossághoz jutás gazdasági és jogi feltételei a bécsi Ma és a budapesti Dokumentum közötti időszakban*, Irodalomtörténet, 2018/3, 283.

Dokumentumot (1926–1927), majd ezt követte a leghosszabb életű, összesen hatvanöt számból álló *Munka* (1928–1939). Ez utóbbi folyóiratot elsősorban a fiatal dolgozóknak és diákoknak szánta.

Nem verset írunk magáért a versért, nem szobrokat faragunk magáért a szoborért és házakat sem magáért a házépítés stílusáért építünk. Magunkból, a szociális ember érzés- és gondolatvilágából emeljük ki alkotásunk lényegét, verseinkből ember szól az emberhez, házainkat ember építi az ember részére

– írja Kassák a bevezető cikkben. 1945–1948 között pedig még három folyóiratot szerkesztett: rövid ideig (két hónapig) az *Új Időket* (1945), valamint a *Kortársat* (1947–1948)⁶ és az *Alkotást* (1947–1948). Az *Alkotás* folyóirat nem egyéni vállalkozás volt, hanem az írókat, zenészeket, képző- és iparművészeket, színészeket, filmeseket összefogó Magyar Művészeti Tanács folyóirata. A tanács időközben megszűnt, így a lap sem volt hosszú életű. 1948-ban a legkomolyabb irodalmi, művészeti és kritikai folyóiratok egyikét, az összesen tizenhét számot megért független *Kortársat* pedig betiltották.

Az aktuális avantgárd úttörői, a *Magyar Műhely* alapító szerkesztői, Bujdosó Alpár, Nagy Pál és Papp Tibor már pályájuk kezdetén mesterüknek tekintették a 20. század szinte minden versújító törekvését képviselő Kassák Lajost. A *Mesteremberek* szabadverses áramlása, költői programja, a számozott versek és a tipografikus költemények újdonsága, képarcitektúrái, fogalmi-képi megfogalmazási kísérletei, az újfajta versbeszéd, valamint Kassák lapszerkesztői alkotói attitűdje hatással volt rájuk. A folyóiratait, a köteteit tanulmányozva egyértelművé vált számukra az is, hogy Kassák a vizuális költészet terén „nem a régi szílat vette fel, hanem újat indított: a dadaista képverset.”⁷ Az avantgárd mindig megújuló erejét és a mester példáját szem előtt tartva aztán ők sem a dadaista képverset élesztették újra, hanem újabb és újabb vizuális műfajokat hoztak létre. A magyar irodalomnak nagy szüksége volt erre a nyitásra, az experimentális költészeti törekvésekre, azért is, hogy „egy évszázados hagyománnyal rendelkező kreatív területet újra birtokába vehessen, s [...] ezáltal az elmúlt fél évszázadban nyugaton született költői formák egy részét valamihez viszonyítani tudja” – írja Papp Tibor. A virágzásnak induló vizuális költészet ezáltal „a nyelvről való elmélkedésre is visszahatott s a költészetben a formák meghatározását célzó kutatásokat is fellendítette.”⁸

„Éreztük, errefelé kellene mennünk” – emlékezett vissza Papp Tibor Kassáknak a költészetükre, avantgárd magatartásukra tett hatását összefoglalva.⁹ 1964-ben személyesen is találkoztak a

6 Megegyező néven szerepel Kassáknak egy 1924-ből származó, hét számból álló folyóirata is. Ez a *Kortárs* folyóirat viszont nem más, mint a Bécsben megjelent *Ma* 1924. évi évfolyamának 3–9. száma. Ugyanis a magyar kormány a bécsi *Ma* folyóiratot kitiltotta Magyarországról, Kassák így a folyóiratot más címlappal és címmel küldte haza. Tartalma tehát teljesen azonos a *Ma* megfelelő számainak tartalmával. Ld. GALAMBOS Ferenc, *Kassák Lajos folyóiratai*, kézirat, 3–4. <https://mek.oszk.hu/12600/12647/12647.pdf>

7 PAPP Tibor, *Innovációról az avantgárd költészet felől*, Palimpszeszt, 1997. június–július, 5–6, https://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/05_szam/05.htm

8 *Uo.*

9 PAPP Tibor, PRÁGAI Tamás, *A pálya mentén*, Bp., Napkút, 2007, 170., 174.



Párizsba látogató Kassákkal, aki forradalmibb költészetre biztatta őket: „legyetek merészebbek” – mondta az idős mester az ifjú alkotóknak. Ő volt az első, aki nem lebeszélni akarta őket az avantgádról, hanem bátorítani. Papp Tibor így emlékszik vissza erre a találkozásra:

Ma is látom a Boulevard Saint-Germain diákfolyamában a kócos fejek felett úszó magas kalapját, ami, mint egy jól vezetett csónak szépen, egyenesen, nyugodtan siklott célja felé. A kikötő a Flore kávéház volt, ahol Pátkai Ervin, Nagy Pál és jómagam vártuk a parton. Számunkra az volt a legnagyobb élménye ennek a talál-

kozásnak, hogy szinte bevezetés nélkül arra buzdított bennünket a mester, hogy legyünk merészebbek, legyünk modernebbek, ne törődjünk a konzervatív kritikával. Ez azért volt meglepő számunkra, mert a Párizsba tévedő hazai íróemberek zöme ennek az ellenkezőjéről akart meggyőzni bennünket. Ne akarjunk mi újat, mondták, legyünk közvetítők a magyar és a francia kultúra között. Kassák Lajos, a maga 77 évével, üde szellemiségével mintha velünk egykorú lett volna. És akkor rájöttünk, hogy így is lehet...¹⁰

Máshol így nyilatkozik Papp Tibor: „Az én számomra a XX. századi magyar költészet csúcsán Kassák Lajos áll, s a legjobb folyóirat a MA.”¹¹

Kétségtelenül Kassák személye, valamint a *Ma* költeményei (*A Tett* ugyanis csak rövid ideig látott napvilágot, 1915. november 1-jén indul és 1916-ban már betiltják) évtizedek múltán is hatottak az ifjú alkotókra, ugyanúgy, mint annak idején a *Ma* verselőire: „az ő költői humuszából, verseinek talajából nőttek ki a Kassák-ízzel telített palánták”:¹² Reiter Róbert, Barta Sándor és Kassák húga, Ujvári Erzsébet, aki szintén hatással volt a *Magyar Műhely* alapítószerkesztőire.

10 PAPP Tibor, Kassák párizsi szemmel = *A Kassák-kód*, szerk. JUHÁSZ R. József, H. NAGY Péter, Pozsony, Szlovákiai Magyar Írók Társasága, 2008, 77–78.

11 ERDÉLYI Erzsébet és NOBEL Iván interjúja Papp Tiborral; ld. PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, Bp., Magyar Műhely, 2008, 176–186.

12 PAPP, *Kassák hatása a mai magyar irodalomra*.

Ujvári Erzsinek a tizenhat oldalas karcsú verseskötete, amely a háború rettenetét feltáró válogatott tíz prózaversét gyűjtötte egybe, 1921-ben jelent meg Bécsben *Prózák* címmel a *Ma* folyóirat különszámaként, három George Grosz-klisével. Kassák körében valóban több kiemelkedő nőt is találunk. Az egyik meghatározó egyéniség Kassák élettársa, később felesége, Simon Jolán, aki az avantgárd-versek előadását forradalmasította, valóságos avantgárd performanszokat tartott, s a színház mellett besegített Kassák folyóiratainak (*A Tett, Ma, Munka*) szerkesztésébe és terjesztésébe is. Kassák emigrációba vonulása után pedig a költő menedzsere lett.¹³ Az irodalmi életben Réti Irén novellairót és Kádár Erzsébet (Kádár-Karr Erzsébet, Elisabeth Karr) költőt, írótl említhetjük meg. Kádár-Karr később Franciaországban Heine-díjat kapott (ez a díj emigráns német íróknak jár, s többek között Döblin és Brecht is a lakásán személyesen gratulált neki). A harmadik nőalkotó pedig Kassák Lajos húga, Barta Sándor felesége, Ujvári Erzsé.¹⁴ Papp Tibor értékelő-elemző Ujvári-méltatásában vallja: „Ujvári Erzsé a kevéssel is a korabeli magyar és európai irodalom jelentős nő-költőjeként áll előttünk”¹⁵ – miközben később kiszorították a magyar irodalmi kánonból.

Papp Tibort már a második kötetének születésekor (*Elégia két személyhez vagy többhöz*, Magyar Műhely, Párizs, 1968) intenzíven foglalkoztatta a gondolat, hogy a magyar irodalmi múlt méltatlanul mellőzött alkotóit műveiben megidézzé. Ahogy Weöres Sándor a 19. század elejének elfeledett alkotóját, Ungvárnémeti Tóth Lászlót az írásaival, hivatkozásaival visszahozta az élő irodalomba (a *Psyché*ben egy hosszabb részt közölt Ungvárnémeti darabjából, a *Nárcisz, vagy a gyilkos önn-szeretet* című antik témájú színműből), ugyanígy Papp Tibor is Vajda Péterre, Reiter Róbertre, Ujvári Erzséke irányítja a figyelmet (lásd a *Hétköznapi séták* című térképvészt). És természetesen Kassák Lajosra.

Kassák hatása szinte mindenütt fellelhető az irodalmi palettán. Lengyel Balázs írja 1965-ben a *Magyar Műhely* Kassák-külo nszámában: Kassák lírája „nemcsak az induló Illyést, Radnótit, Szabó Lőrincet ihlette meg hosszabb-rövidebb időre és segítette magára találni, a Juhász Gyula-epigonizmusból kilépni József Attilát, hanem átmenetileg lenyűgözte a pályája delelőjén túljutott Kosztolányit, s megérintette Babitsot is.”¹⁶ Az objektív tárgyias lírába is beszüremkedtek az avantgárd jegyek: Nemes Nagy Ágnes költészetében az 1960-as évek végétől válnak egyre erőteljesebbé. Vas István levele is ezt jelzi. Nemes Nagy Ágnesnek és Lengyel Balázsnak szeméreteti ízlésük megváltozását: „Az én vezércsillagom ma is Babits. A titek már nem: felcseréltétek Kassákra. [...] úgy látom: ahogy Babits volt a legméltóbb jelképe egyetértésünknek, úgy Kassák az eltávolodásunknak.” Nemes Nagy Ágnes válasza erre az, hogy nem tekinti elvi dezertálásnak

13 CSATLÓS Hanna, *Kivel bújok ágyba, ha a férjem frontra megy?*, <https://vs.hu/magazin/osszes/kivel-bujok-agyba-ha-a-ferjem-a-frontra-megy-0303#s1>

14 A negyedik nőalkotó, a *Mában* egyetlenegyszer megjelenő F. Murányi Jolán külsős volt, kalauznó vidéken.

15 PAPP Tibor, *Elfelejtett költők Kassák köréből* = Uő, *Avantgárd szemmel költőkről, könyvekről*, Bp., Magyar Műhely, 2004, 10.

16 LENGYEL Balázs, *Kassák Lajos és a magyar versízlés*, Magyar Műhely 13 (1965/3.), 6–12.

ízlése változását, s mai ízlésébe „az időközben költői világnyelvvé lett és így erősen megváltozott avantgarde is belefér.”¹⁷

G. Komoróczy Emőke is kiemeli, hogy Kassák körül négy alkalommal szerveződött „mozgalom”: az indulásakor, a bécsi emigrációjában, majd újra itthon, a *Munka* körül és 1945 után, rövid időre, az *Alkotás* című művészeti folyóirat körül. „A folytonosságot e korszakok között Kassák személye biztosította, sőt még a ’60-as években kibontakozó avantgárd jelenségek generátora is ő volt.”¹⁸

Papp Tibor szól Kassák méltatlan háttérbe szorításáról:

a Kassák-hatás mértéke korlátozott volt, azaz nem tudott akadálytalanul szétterjedni, szétömleni az irodalom mezein [...], az többek között annak tudható be, hogy a második világháború előtt és [...] utána is, szinte az élete végéig Kassák mellőzött, félreállított, megbélyegzett (és időnként üldözött) művész és költő és író volt, amit konokul, megalkuvás nélkül vett tudomásul.¹⁹

Papp Tibor – méltatva a *Ma* folyóiratot – jelzi, hogy a lapban újfajta versbeszéd jelent meg. A költött formákkal szemben megjelenő szabadvers formáját pedig – ahogy Kassák válaszként írja a *Ma, holnap, és irodalom* című Babits-kritikára – „a belső struktúra adja, az adódó téma, életdarab tudatos centrumba lökése alakítja a vers szemmel látható külsőségeit”.²⁰

Az *Új Symposion* és a *Magyar Műhely* indulásáról pedig így vall Papp Tibor:

Mindkét lapra elmondható, hogy Kassák szellemiségét viszik tovább. Nyitottak, fogékonyak az újra, művészet- és irodalomcentrikusak, nem elkötelezettjei egyetlen politikai pártnak sem, helyet adnak a kísérletezésnek, elsődleges fontosságot tulajdonítanak a művészet és a művész szabadságának, támogatják az avantgárdot.²¹

A modern törekvéseket, az új esztétikai irányelveket, később az avantgárdot egyre markánsabban képviselő *Magyar Műhely* folyóirat első száma 1962. április 14-én jelent meg Párizsban, május–júniusi dátummal, ezer példányban. A folyóirat indulásakor a szerkesztőbizottság tagjai Czudar D. József, Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor, Parancs János és Szakál Imre voltak.

A képzőművészeti rovatot Pátkai Ervin szobrászművész 1985-ig, a haláláig vezette. Nagy Pál ezt az időszakot a folyóirat első periódusának nevezi.²²

17 Lengyel Balázs, Nemes Nagy Ágnes és Vas István levélváltása, közzétette MONOSTORY Klára, Holmi 1994/3, 374–375., itt: 380.

18 G. KOMORÓCZY Emőke, A párizsi Magyar Műhely szerepe a kassáki örökség ébren tartásában s a hazai ifjabb nemzedékek experimentális művészetének kibontakoztatásában, Magyar Műhely 161 (2012/3.), 41. BOHÁR András, Papp Tibor, Bp., A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, 2002, 9.

19 PAPP, Kassák hatása a mai magyar irodalomra.

20 KASSÁK Lajos, A „rettenetes nagy hamu alól” Babits Mihályhoz, Nyugat 1916/18., <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00206/06342.htm>

21 PAPP, Avantgárd szemmel az irodalmi világról, 149–150.

22 NAGY Pál, A Magyar Műhely 50 éve (Tanulmányok), Magyar Műhely 161 (2012/3.), 3.

Ahogy *A Tett* és a *Ma* célja volt a „hazai és európai művészet együtt lélegző, egy ütemre haladó” (Béládi Miklós) kapcsolatának megteremtése, ugyanígy az alapítószerkesztők fontosnak vélték Kassák útirányának megfelelően a nyugat felőli hídalkotást, a közös művészi gondolkodással, a permanens megújulással a hazai irodalmi konvenciók formálását, az irodalmi állóvíz felkavarását. Papp Tibor térképverseiben a címert, az emblémát körbeölelő ornamentika térképeleme, a piktogramok és magyarázatok, a hipszometrikus árnyalatok, vagy akár a koordinátarendszer-szerű behálózás mellett az útirányjelző táblák is megtalálhatók. Ezek a tipográfiai elemek az alkotás során a szövegépítés alapvető részeivé válnak. Az első Kassák-hommage térvers/képében is a dadaista képverset megteremtő avantgárd költő az iránymutató számára. A szövegnélküliség a grafikával való kapcsolódást teremti meg. Így az alkotói kényszer varázsa alá kerülhetünk, akaratlanul is kitöltve az elszürkült utcák névtelenségét. Beleragadhatunk az utcák, az útkeresztezések hálójába is, mehetünk ezen az anonimá vált labirintus térképmetszeten, így azonban sohasem fogunk megérkezni. A pingvinrajzolat ennek az egy helyben toporgásnak a karikatúrája.

A helyes út tehát másfelé van. A kassáki irány a behatárolt térből a végtelen felé mutat. Ez az hommage is jelzi, hogy Papp Tibor és a *Magyar Műhely* számára Kassák Lajos szellemi öröksége, a kassáki irány rendkívül fontos volt.

Az alapítószerkesztők a *Magyar Műhely* első számában kétszer is idézték Kassákot – ahogy Papp Tibor vallja – „erkölcsi és költői alapállásbeli útjelzőként”:²³

Az új törekvésekre gyakorta használjuk a formalista szót, mint megbélyegzést – írják a *Magyar Műhely* nyitó számában –, s ha ez a megbélyegzés jogos valakire, akkor az örökségükből élő költők a valóban formalisták, mert nem formaalkotók, még pedig azért nem, mert nincs új formába kívánkozó mondanivalójuk. [...] A mai művész, költő sem elégedhet meg az örökölt formarendszerek kultiválásával. Át kell törni a szűk határvonalakat még akkor is, ha az pillanatnyilag anyagi vagy erkölcsi hátrányt jelenthet.²⁴

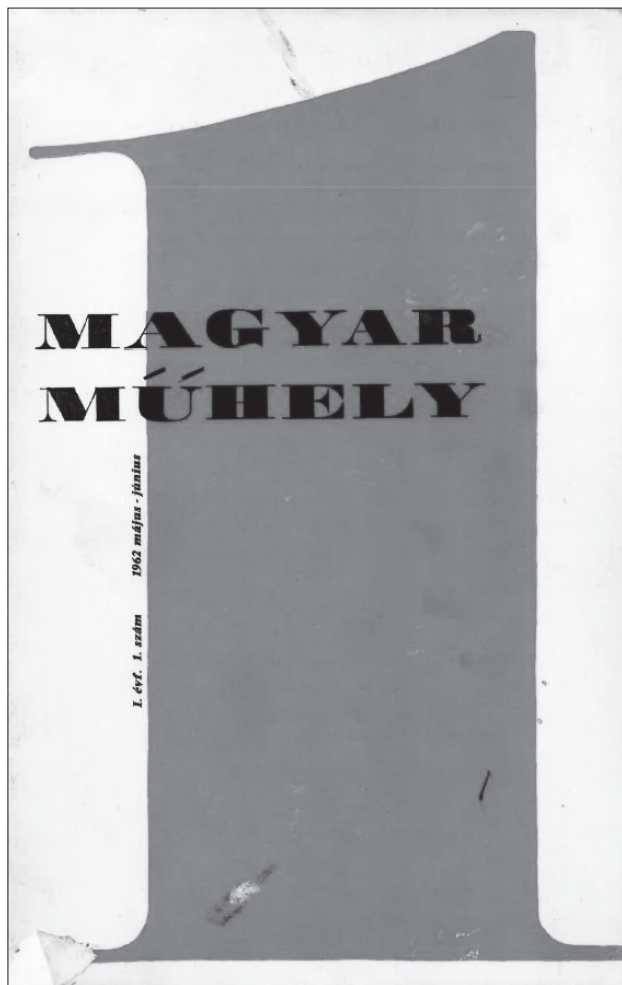
Kassák másik állásfoglalása pedig – amit az *Egy ember életében* fogalmaz meg – különösen sokat segített nekik a saját irodalmi világlátásuk kialakításában:

A közönségnek írok én is, de nem fogadhatom el irányítónak, mértékadónak a közönség művészeti kultúráját, sokban csiszolatlan ízlését. Az írónak ugyanúgy elvitathatatlan feladata műve tartalmának, formájának megfelelő kidolgozása, ahogyan a tudós is a saját legjobb belátása szerint oldja meg problémáit, a szakmába be nem avatottak véleményére való tekintet nélkül.²⁵

23 PAPP, *Kassák párizsi szemmel*, 76.

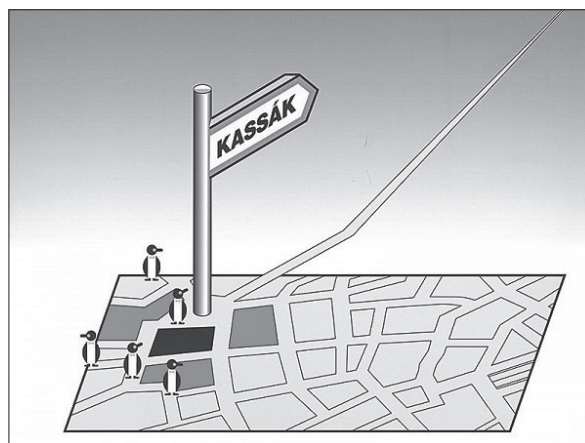
24 *Magyar Műhely* 1 (1962/1.), 24.

25 *Uo.*, 29.



Magyar Műhely első lapszám

PAPP Tibor: *Hommage à Kassák Lajos*



A folyóirat 5. számának műmellékletében Kassák három absztrakt festményének reprodukciója is szerepel, és egész oldalas beszámolót közölnek *Kassák Párizsban* címmel a Denis René Galériában megrendezett Kassák-kiállításról.

A hatalmi kényszereknek soha be nem hódoló Kassák magatartása imponált a Műhely szerkesztőinek, akik egyre inkább úgy vélték: a művészet autonómiájához ragaszkodó, az ideológiai befolyásolást elutasító „kívülállás” az egyetlen olyan szellemi magatartás, amelyet követni, amelyhez ragaszkodni érdemes²⁶

– írja G. Komoróczy Emőke.

A *Magyar Műhely* folyóirat második periódusában a szerkesztők tehát kísérletet tesznek a Kassák-életmű újraértékelésére. A folyóirat 13. (1965. decemberi) számának szerkesztőségi

26 G. KOMORÓCZY, i. m., 43.

bevezetőben hangsúlyozzák: „Életművének időszerűsége immár félévszázados, s nincs okunk kétségbe vonni, hogy a következő félévszázadban is az marad.” A szerkesztők célja az volt (ahogy a szerkesztői előszóban jelzik), hogy „a költő, elbeszélő, festő, esztéta és irodalomszervező, gazdag és máig gyarapodó örökségéből egyetlen arasz se maradjon felméretlenül”. 1965-ben tehát különszámmal tisztelgtek Kassák előtt. S ettől kezdve „a lap nyíltan hangoztatta a kassáki vonal iránti rokonszenvét,” s igyekeztek is a szellemét meghonosítani a köreikben.²⁷ A Kassák-számot Molnár Edit Kassák-felvétele és egy Kassák-reprodukció nyitja, majd Kassák önálló kötetben is megjelent ciklusának, a Mesterek (Max Ernst, Henri Rousseau, Franz Marcot, Marc Chagall, Fernand Léger) köszöntésének darabjai következnek. A Kassák-külo nszámban Lengyel Balázs *Kassák Lajos és a magyar versízlés* című esszéjében írja: „Kassák elismertetése a magyar verskultúra, versízlés alakulása szempontjából kulcskérdés”. Az ő formabontása nyomán jött létre az új poétikai rendszer. „Kassák olyan élményvilág, indulatmenet kifejezésére tette alkalmassá a magyar verset, amelyet a nyugatos vers díszített, költőibb felfogásában ki sem lehetett volna hűen, természetesen fejezni.” Elkerülhetetlen tehát „a kassáki kezdeményező erő hathatósabb megbecsülése”. Kassák poétikai újító szerepéről értekezve Lengyel Balázs tehát utal arra, hogy Kassák a „Nyugat-vers szépségeszményének első harcos ellenfele.” Mivel az „új ízlésfordító igény” mellé áll, ezért a cikkéért a megfelelő hivatalból meg is dorgálták a szerzőt.

Papp Tibor, aki „költészetünk nagy »reformátorát« tiszteli Kassákban,”²⁸ *A tölgyfáról és a leveleiről – Kassák öregkori lírájának jellegzetességei* címmel elemzi a mester költészetét. A különszámot értékelve később így vall: „A különszám magyarországi szerzői is mondhatni párizsi perspektívából közelítették meg Kassák munkásságát”.²⁹ A szociáldemokrata Justus Pál (a Rajk-per egyik fővádoltja) a következőt írja a tematikus számban *Kassák a munkásmozgalomban* című esszéjében: „ha Kassák körül [...] nem volna annyi, logikával semmiképp sem követhető, legfeljebb történelmileg levezethető képtelen félreértés, félremagyarázás [...], akkor nyilván kötelező olvasmánynak kellene lennie.” Justus Kassáknak a művészeti törekvéseiről, a művészet által megvalósuló nevelési koncepciójáról is szól.

Az esztergomi Bodri Ferenc Berényi Zsigmond álnéven ír: *Kassák Lajos képzőművészeti munkássága* című írásában kronologikusan dolgozza fel Kassák vizuális művészetét. Bemutatja a Munka-kör festőcsoportját, amelyből a 20. század második felének legjelentősebb, nemzetközileg is elismert magyar művészei nőttek ki. „Kassák életművének, etikai helytállásának, Európa intellektuális mozgásai iránt nem lankadó figyelmének nyomait mindenütt ott találjuk” – írja Berényi/Bodri. A Párizsban élő Márton László pedig *A ló meghal és a madarak kiröpülnek mőről* értekezik (*Hogyan hal meg a ló?*), és utal néhány Kassákkal kapcsolatos félreértésre. Így például: „Szóhasználata, verseinek ritmikai megoldása miatt ragadt rá gyakran a szürrealizmus, dadaizmus, absztrakció jelzője, mely ha a költő készséggel vállalja is, Magyarországon inkább sértésnek, mint meghatározásnak számít.” Keszei István az *Alvó lovászfű* című klasszikus szonettformában

27 PAPP, *Kassák hatása a mai magyar irodalomra*.

28 Ld. G. KOMORÓCZY, i. m., 43.

29 PAPP, *Kassák párizsi szemmel*, 77.

íródott versét Kassáknak ajánlja. Sík Csaba *Kassák képe irodalomtörténetünkben* című esszéje a Kassák-recepció főbb ellentmondásait, az életmű megítélésének végletességeit, Kassák el nem ismerését mutatja fel Komlós Aladártól kezdve egészen az Irodalmi lexikonig. Sík Ernst Fischernek – a Kassák által is szívesen citált – mondatát idézi: „A művészet nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az ember a világot megértse és megváltoztassa”. Ehhez hozzákapcsolja Kassák ars poeticus sorait: „Ebben a mondatban, úgy érzem, az én költői hitvallásom is benne foglaltatik”.

A Magyar Műhely 40 éves történetét ismerve, utólag visszanézve úgy tűnhet, hogy miként a tematikus szám többi írása, Sík Csaba záró sorai is a műhelyesek későbbi művészi szerepvállalásának, magatartásának, a kassáki életmódhoz, munkás szorgalmához való ragaszkodásának az előkészítői, szellemi alapot teremtő gondolatai lennének. Így egyáltalán nem meglepő, hogy például a Kassák-számba hosszú, költői kiszólásokkal tarkított kritikát közlő Papp Tibornak a költészete – a kassáki életművel való foglalkozással párhuzamosan – erőteljes formai és beszédmódbeli megújuláson esik át, s ez a folyamat a Műhely-számokban közölt verseiben szépen ki is rajzolódik

– összegzi L. Simon László a tanulmányában a Kassák-különszámot.³⁰

Nagy Pál emlékezete szerint „Kassák kedves levélben köszönte meg a különszámot, s élete végéig figyelemmel kísérte és kommentálta a Magyar Műhely munkáját”. Ettől kezdve szellemi atyjukként tisztelték, s hallgattak véleményére. A válaszlevélben Nagy Pál többek között ezt írta a mesternek:

Kassi bácsiban valóban szellemi apánkat tiszteljük, s a különszám készítése nekünk is jó iskola volt. Ha lehet, még közelebb érezzük magunkhoz a Kassák-életművet, mely minden korszakban a modern európai művészet része volt, s nem húsz-harminc esztendővel az események után kullogott, mint annyi jeles művésznkké.³¹

Ezt a periódust egyéb felfedezés is jellemzi: Magyarországon, Erdélyben, a Felvidéken és Kárpátalján a hallgatásra ítélt pályatársak, az idősebb és a fiatalabb nemzedék a tilalom ellenére küldte a kéziratát a szerkesztőknek. Ők pedig megjelentették a modern szellemű írók, költők munkáit, akiket a kommunista diktatúra tiltott vagy éppen csak megtűrt. Így például Hamvas Béla, Hernádi Gyula, Kemény Katalin, Mándy Iván, Mándy Stefánia, Mészöly Miklós, Pilinszky János, Örkény István és Weöres Sándor műveit. Az 1964-ben megjelent Weöres Sándor-különszám és a *Tűzkút* megjelentetése pedig már igazi „avantgárd gesztus volt”: szembe mertek nézni a hivatalos magyarországi értékrenddel, s visszahozták Weöres Sándort „az irodalmi élet fő színterére”.³²

Kassák a haláláig még egyszer publikált a *Magyar Műhelyben*: az ötödik évfolyam 16–17. számának bevezetőjében a szerkesztők összegzik az elmúlt évek tapasztalatait, feladatvállalásait, majd ezt

30 L. SIMON László, Kassák Lajos és a Magyar Műhely = *A Kassák-kód*, 39–40.

31 NAGY Pál, *Journal in-time – él(e)tem* 2, Bp., Kortárs, 2002, 191.

32 PAPP Tibor, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, Magyar Műhely 151 (2009/2.), 3.

követik Kassák költeményei, valamint az *Arckép néhány mondatban* idézetei, amelyek úgy hatnak, jelzi L. Simon László, mint „Kassák – a Magyar Műhely által is vállalt – művészetéről, művészi szerepről, feladatról szóló gondolatainak az összefoglalása.”³³ Az 1967. év július 15-ei (21.) szám pedig már Kassák haláláról tudósít: „A Magyar Műhely szerkesztői Kassák tanítványának is vallják magukat, folyóiratuk *A Tett*, a *Ma*, a *Kortárs* szellemének, szándékainak is örököse” – jelzi a gyászír.

A *Magyar Műhely* további számaiban is többször találkozunk Kassákkal: a 28. számban egy rajzát láthatjuk, s Kovács Tibor Kassák-kritikáját olvashatjuk, a 35. számban pedig Kassák Lajosné *A tölgyfa árnyékában* című naplórészletében elevenedik meg az alakja. Az 1971-ben megjelent két antológiaszámban [38., 39.] a folyóiratokat megnyitó mottók között ott találjuk Kassák gondolatait is: „A világ mai képén rossz, naturalista festők dolgoznak. Végre is meg kell fejni a teheneket, szét kell hasogatni a nagy történelmi vásznakat és ki kell jelenteni, hogy mi is itt vagyunk” (1926). A 38. szám pedig arról értesít, hogy immár francia nyelven önálló kötetben megjelent *A ló meghal és a madarak kiröpülnek* című Kassák-költemény Papp Tibor és Philippe Dôme fordításában.

Új, akkor még kevésbé ismert hazai nevek is feltűnnek a folyóiratban: Cselényi László, Fajó János, Hankiss Elemér, Jovánovics György, Marsall László, Oravecz Imre, Orbán Ottó, Szentjóby Tamás, Tandori Dezső, Tábor Ádám, Tolnai Ottó és az 1956-os „rovott múltú» Erdély Miklós, Páskándi Géza” is.³⁴

A szerkesztőség felkarolta a fiatal tehetségeket: a *Magyar Műhely*ben indult Dedinszky Erika, Esterházy Péter, Kemenes Géfin László, Kukorelly Endre, Labancz Gyula, Més-záros István, Petőcz András és még sokan mások. A lap különszámait, a „kutatások mérföldkövei”³⁵ pedig olyan irodalmi értékekre hívták fel a figyelmet, amelyek a magyar irodalom látóhatárán kívül estek, és az irodalomtörténet újraértékelésének és a közvetítés szükségességének jelenlétét prezentálták.³⁶

A folyóirat – Aczél Géza szerint – a helyes ítéleteivel nyugat felől hidat alkotott,³⁷ „a korszerű, európai mértékkel élő írások, művészi alkotások” otthona lett,³⁸ s vizuális arcukat kezdetektől fogva a szerkesztők irodalmi-művészi törekvése határozta meg. Népszerűsítésére a szerkesztők számtalan irodalmi körutat szerveztek Európában: megfordultak többek között Amszterdamban, Baselban, Bécsben, Bernben, Genfben, Göteborgban, Grazban, Londonban, Oslóban és Stockholmban is. Később Marly-le-Roiban és Hadersdorfbán évente Magyar Műhely-találkozókat szerveztek.

A szerkesztők a lap címével az írói gyakorlatra, az alkotóvá válás folyamatára utaltak. Arra a gyakorlóterepre, amelyben formálódik stílusuk, gondolatviláguk, ahol az összetartozás, a közös gondolkodás egyaránt megnyilvánulhat. Az őket ért hazai szidalmak (sőt rágalmak) során ébrednek rá arra, hogy az avantgárd az, „ami másoknak nem tetszik” bennük.³⁹ Azaz egy magatartás-

33 L. SIMON, i. m., 40.

34 G. KOMORÓCZY, i. m., 45.

35 ACZÉL Géza, *Termő avantgarde*, Bp., Szépirodalmi, 1988, 311.

36 BOHÁR, i. m.

37 ACZÉL, i. m.

38 *Magyar Műhely* 16–17 (1966/3.), 1.

39 PAPP, PRÁGAI, i. m., 94., 175–176.

forma. Megnyilvánulásaikban tehát nem a művek formai megjelenése volt a döntő, hanem – Papp Tibor vallomása szerint – „a szellemi ébresztgetés, a zavart keltés begyepesedett irodalmi mezőinken, a kitörés ezer irányban, a viszonyítás elődeinkhez és kortársainkhoz, a mozgékonyosság.” Nem azért, mert avantgárdok akartak lenni, hanem azért, mert nekik ez volt a természetes.⁴⁰

A *Magyar Műhely* politikamentes és határoktól független magyar irodalmat hirdetett meg. Mindez elősegítette az irodalom egyetemességéről való gondolkodást. S ez a szellemiség Kassák szellemiségének követését is jelentette. Kassák is az 1918-as kiáltványában ezt tette közzé: „Valljuk, hogy a művészet semmiféle osztályhoz vagy párthoz le nem kötődhetik!”

Párizs, Bécs, Budapest, Újvidék, New York, Érsekújvár, Torontó és Nagykovácsi: a *Magyar Műhely* szerkesztői számára kezdetektől mindig azonos szellemi tartományok voltak. Így lett az orgánus „a Nyugatra kényszerült, illetve a Magyarországon és a környező államokban kilátástalan helyzetbe került magyar írók közös folyóirata. S az is maradt egészen 1971-ig. 1971-ben már szakadoztak a viharfelhők a Kárpát-medence fölött”.⁴¹

Ezt a harmadik periódust már a fokozatosan megismert és magukévá tett modernizmus és radikális avantgárd jellemezte. Nagy Pál vallomása szerint ma már szinte hihetetlennek tűnik számukra, hogy Kassák Lajos vagy Szentkuthy Miklós avantgárd szellemű műveit csak Párizsban olvashatták el. S itt fedezték fel a modern nyugati irodalmat is, elsősorban a franciát.⁴²

A *Magyar Műhely* szerkesztősége francia nyelvű irodalmi folyóiratot is megjelentetett: a *Convergences* a magyar és a szomszédos országok irodalmát mutatta be a francia olvasóknak. Az 1967-ben megjelenő tizenhat oldalas lapnak viszont – pénzhiány miatt – nem lett folytatása. A kiadásért felelős szerkesztő Nagy Pál volt.

Az első és egyetlen számot Kassák Lajosnak szentelték. A lapban Jean Cassou, Kassák Lajos, Raymonde Leroux, Nagy Pál, Bernard Noël, Márton László, Paul Ioan Şamir és Michel Seuphor publikált. Kassák művészetéről rövid véleményeket is közöltek Jean Arptól, Paolo Fossatitól, Marinettitől, Ozenfant-tól, Horst Richtertől, valamint a *Combat* lapból is idéztek. Marinetti például így ír a magyar avantgárd atyjáról: „Élénk érdeklődéssel és a legnagyobb szimpátiával követem a Ma csodálatos megnyilvánulásait. Remélem, egy napon kezek fogok Önnel Bécsben.”

Jean Arp Kassák egyik művét méltatja:

Először Zürichben hallottam Kassákról – szinte egy emberérettel ezelőtt – Sophie Taubertől, amikor visszatért Bécsből. Ő hozta a keze egy munkáját, amit lelkesedéssel vittünk, mint egy ikont ide-oda. Szándékosan nevezem ikonnak, mert ebből a műből hit áradt: a művészet szabadságába vetett hit.

A *Combat* francia lap pedig így ír róla:

40 PAPP, *A Magyar Műhely és az avantgárd*, 3.

41 NAGY, *A Magyar Műhely 50 éve*, 3–4.

42 Uo.

SOMMAIRE	LAJOS KASSÁK
LADISLAS MÁRTON : LAJOS KASSÁK	1
LAJOS KASSÁK : LA VIE D'UN HOMME	4
PAUL NAGY : KASSÁK, PEINTRE	7
BERNARD NOËL : LA MAIN DE KASSÁK	8
LAJOS KASSÁK : POLMES	9
OPINIONS SUR KASSÁK	11
RAYMONDE LEROUX : NOUVELLES DES ÉDITIONS ALBIN MICHEL	12
PAUL IOAN ŞAMIR : « L'HIVER DES HOMMES », RÉCITS DE L'ÉCRIVAIN ROUMAIN, S. BANULESCO. . .	13
NOUS RECOMMANDONS	14

CONVERGENCES

— INFORMATIONS LITTÉRAIRES —

— BULLETIN TRIMESTRIEL —

ÉDITÉ PAR LE COMITÉ DE RÉDACTION DE
« MAGYAR MOTIFLY » (ATELIER HONGROIS)
SOUS LA DIRECTION DE GEORGES KASSAI
RÉDACTION: 139, AV. J. JAURES 92-MONTEIROUGE
ABONNEMENTS: 6374 H ATELIER HONGROIS
CREDIT LYONNAIS, AGENCE DE MONTEIROUGE
FRANCE
PRIX: 2 F — ABONNEMENTS: 8 F PAR AN

en permanence au Musée de l'Art Moderne à Paris, et la Galerie Denise René exposa en 1960 son œuvre picturale. Un « Hommage à Lajos Kassák », choix de textes poétiques, fut publié aux éditions de la Maison du Poète, à Bruxelles.

Malgré les efforts louables de ses disciples et admirateurs étrangers, la partie la plus importante de son œuvre reste inconnue en France. Or, Kassák fut l'un des propagandistes les plus ardents de la poésie française dans son pays. Dans

Nagy termetű költő, egyben nagylelkű ember, egyéni kutató, a misztériumok vonzerejét ismerő, mindazonáltal az emberi szolidaritásban elmerülő poszt-expresszionista, kiáltásaival, készítéseivel, kétségbeesésével, egyetértésre való felhívásaival Kassák Lajos erőteljes képek készítője.

Bernard Noël francia költő, esszé- és regényíró, kritikus egy esszét ír a költő Kassákról. Márton László pedig a vezércikkében Michel Seuphorra hivatkozik, aki így vallott róla:

egyike azoknak a géniuszoknak, akik, ha szerencséjük a történelem útjára állítja őket, képesek egy periódus atmoszféráját meg-

változtatni. [...] Kassák ouvre-je olyan óriási, hogy teljes terjedelmében nincs módunk megismerni, annál is inkább, mert irodalmi munkássága megközelítésének nyelvi akadályai vannak. Szerencsére festői munkáját nem tartják távol tőlünk sorompók. Húszas évekbeli munkássága a modern kultúra megalkotóinak körébe emelte őt.

A *Convergences*-ban Nagy Pál a dadaista mozgalom megalapításának ötvenedik évfordulójára rendezett zürichi és párizsi kiállításon is szereplő tizenöt Kassák-képről ír. Kassák-műveiből is fordítottak: a *La vie d'un homme – Egy ember élete* című önéletrajzi regényének részletét Bernard Noël és Kassai György tolmácsolásában olvashatta a francia olvasó, a költeményeit pedig Anne-Marie de Backer (*Atalier – Műterem*), Andrée Sodenkamp (*Bleu or – Kék-arany*), Jean Rousselot – Pierre Groze (*Picasso – Pablo Picasso*) és Arthur Haulot (*Gris argent – Ezüstszürke*) fordította.

Papp Tibor és Nagy Pál ekkor már kitanulta a nyomdászmesterséget is, és a hetvenes évektől kezdve egyre nagyobb szerepe lett a *Magyar Műhely*ben a vizualitásnak. A *Ma* és a *Magyar Műhely* kapcsolata, a magyar irodalmi életben betöltött szerepe ebben is tetten érhető.

A vizualitás felerősödése kétségtelenül Kassák Lajos hatása – vallja Papp Tibor –, mely hatás nem a tett hogyanjában, hanem a tett miértjében keresendő. Azért nem a hogyanjában, mert a mi képverseink nem a Mában közölt képversek folytatásai voltak és azért a miértjében, mert ez a fajta irodalmi megnyilatkozás, azaz a látható nyelv hangsúlyozása a hetvenes években is az újítással és a lázadással

volt egyenlő. A XX századi magyar képzőművészet század-nyitó korszakára a Ma ütötte rá a bélyegét, a századvégére pedig, amikor is új reneszánszát élte a magyar vizuális költészet, a Magyar Műhely.⁴³

Ekkor már tisztán látták Kassák Lajos emberi és művészi nagyságát, s példaképnek tekintették. A *Magyar Műhely* születésének tízéves évfordulóján, 1972-ben Kassák Lajosnéval és Schöffner Miklós szobrászművésszel megalapították Párizsban a Kassák-díjat. A céljuk az volt, hogy „Kassák Lajos emberi magatartását és művészi hitvallásának szellemét őrizve-idézve évente ösztöndíjjal (és presztízzsel)”⁴⁴ segítsék a tehetséges fiatalokat, akik az irodalomban vagy a képzőművészetben kimagasló eredményt mutatnak fel. A számos díjazott között ott találjuk Bakucz Józsefet, Beke Lászlót, Bujdosó Alpárt, Cselényi Lászlót, Philippe Dôme-t, Erdély Miklóst, Galántai Györgyöt, Harasztly Istvánt, Hegyi Lórándot, Jovánovics Györgyöt, Juhász R. Józsefet, Kelényi Bélát, Ladik Katalint, Maurer Dórát, Megyik Jánost, Nagy Károlyt, Oravec Imrét, Petőcz Andrást, Székely Ákóst, Szentjóbgy Tamást, Szkárosi Endrét, Szombathy Bálintot, Tandori Dezsőt, Vass Tibort.

A díjalapítással egyidőben egy erőteljes esztétikai programváltás is megfigyelhető, és ezzel „új fejezet kezdődik a Kassák nélküli Magyar Műhely történetében.”⁴⁵

Nagy Pál három periódusos korszakolását folytathatjuk egy negyedik időintervallummal, a rendszerváltás utáni változásokkal: a *Magyar Műhely* alkotótriásza (Bujdosó Alpár, Nagy Pál és Papp Tibor) 1989-ig vezette a lapot. A folyóirat szerkesztése ekkor került át Párizsból Budapestre, s a szerkesztőbizottság kiegészült a hazai és a szomszédos államokban élő alkotókkal. Juhász R. József a Felvidékről, Szombathy Bálint a Vajdaságból, Magyarországról pedig Hegyi Lóránd, Petőcz András, Székely Ákos és Tóth Gábor csatlakozott az alkotótriáshoz.

A 75. szám (1990/1.) *Beköszöntőjében* az alapító szerkesztők állást foglalnak a lap irányultságát és a posztmodernhez való viszonyát illetően:

A Magyar Műhely az *avantgárd* lapja. Az avantgárd nem stílusirányzat, hanem gondolkodásmód és magatartásforma. A 'posztmodern' napjainkban a posztindusztriális kor katasztrófával fenyegetőző hittérítőinek ideológiája. [...] A szociális 'modernizáció' totalitárius, utópista változatai valóban csődöt mondtak. Az esztétikai modernitás azonban ma is érvényes célkitűzés, az avantgárdnak nincs miért szégyenkeznie. [...] A megújuló Magyar Műhely továbbra is irodalom- és művészetközpontú. Célja, hogy megismertesse a hazai olvasókkal azokat a korszerű törekvéseket, elképzeléseket, amelyek napjaink művészetét, irodalmát jellemzik. Célja az is, hogy a legújabb filozófiai áramlatokat, művészet- és nyelvelméleti gondolatokat közelebb hozza a magyar kultúrához. Változatlanul magas színvonalú lapot akarunk szerkeszteni, ezért minden olyan írást szívesen fogadunk, amely korunkról szól a holnap emberéhez, igényesen, *avantgárd indulattal*.

43 PAPP, *Kassák hatása a mai magyar irodalomra*.

44 *Uo.*

45 L. SIMON, i. m., 42.

Az új nemzedék újabb fiatal szerzői jelennek meg a folyóiratban: Balázs Áron, Bohár András, Erdély Dániel, Farkas Attila Márton, Kárpáti Zsolt, Kovács Zsolt, Nyírfalvi Károly, Pető Tóth Károly, Séra Bálint, Szacsva Pál, Székelyhidi Zsolt, Szepessy Ákos, Tóth András György, Vilcsek Béla, Vass Tibor, Zsubori Ervin stb.

A folyóirat ötödik periódusát pedig az 1996. év jelzi.

A hazai viszonyok között egyre nehezebben birkóztunk meg az adminisztratív akadályokkal – emlékezik vissza erre az időre Papp Tibor. – Egyre nagyobb terhet jelentett kétlakiságunk, még Bujdosó Alpárnak is, aki Bécsből járt át. Úgy éreztük, a Műhely avantgardistaságára szüksége van a magyar irodalmi és kulturális életnek [...] Éveken át kerestünk olyan, kimondottan tehetséges avantgárd, vagy az avantgárd irányában nyitott fiatal írókat, költőket, akikben találunk elegendő önzetlenséget, az irodalom iránti odaadást és kulturális hátteret.

Ezt a tehetséget, sokoldalú személyiséget L. Simon Lászlóban látták meg, aki Kovács Zsolttal, Sörös Zsolttal és a korábbi munkatársakkal, Szombathy Bálinttal és Juhász R. Józseffel átvette a lapszerkesztést. S a művészeti ágakra és a különböző tudományokra kezdettől fogva nyitott orgánumban 1996-tól egyre több intermediális alkotás látott napvilágot. Olyan művek, amelyek a konvencionális irodalomból kiszorultak. Így például találkozhatunk a folyóiratban performansz-dokumentációkkal, lejegyzett hangversekkel, vizuális költeményekkel (képversekkel, verbo-voko-vizuális poétikai művekkel, konkrét és lettrista alkotásokkal, plakátversekkel stb.). S nem csupán a modern irodalomra koncentráltak, hanem felkarolták az egyes művészeti ágak határterületein működő alkotókat is, így a média-, képző-, akció-, színház- és zeneművészetnek az avantgárd és a kísérletezés jegyében fogant műveit, dokumentumait is.⁴⁶

Az új Magyar Műhely-nemzedéknek is a műhely szerkesztése alkotói függetlenséget, kreatív műhelymunkát jelent, és evidens számukra az avantgárd gondolkodásmód és magatartásforma, az experimentális költészeti törekvések, valamint a Kassák-életmű megismerése, a Kassák-örökség ápolása, őrzése. A *Magyar Műhely* jubileumi számai is ezt a törekvést jelzik (*Magyar Műhely* 1996. szeptember 20. [100. szám]; *Magyar Műhely: 40 év. Címlapok, fényképek, dokumentumok*, 2002; *50 éves Magyar Műhely* 2012/3. [161], 2013/4. [162]; *Magyar Műhely* 2014/4. [170] – 100 éves az avantgárd; *Magyar Műhely* 2022/2. [200. szám] – 60 éves a Magyar Műhely).

„A mi műhelyünk magyar műhely. // A mi műhelyünk magatartásforma. // A mi műhelyünk falai a négy égtáj határain állnak. // A mi műhelyünk a megértés jászola. // A mi műhelyünk a tettek is” – írja L. Simon László a *Magyar Műhely-kiáltvány* című Kassák-hommage-ában az 50 éves Magyar Műhely-számban (161., 2012/3.).

Napjainkban nemzetközi szinten tapasztalható, hogy a történeti avantgárd kísérletező, újíto, frissítő és formabontó ereje aktívan jelen van a kortárs művészetben, így az irodalomban is. A *Magyar Műhely* hazai törekvéséhez kapcsolódva tehát itthon szélesebb körben is el kell érünk, hogy a magyar avantgárd szellemi örökségét megőrizzük, és így egész kultúránk lüktető-élő részévé tegyük.

46 L. SIMON László, *A Magyar Műhely helyzete és jelentősége az ezredfordulón*, *Magyar Műhely* 161 (2012/3.), 38.

Ladányi István

KASSÁK ÉS AZ ÚJ SYMPOSION

Az 1965 és 1992 között megjelent újvidéki *Új Symposion* folyóirat recepciójában sokáig hangsúlyos szerepet kapott a lap kapcsolódása a történeti avantgárdhoz és Kassák folyóirataihoz, voltaképpen egyben kezelve a lap különböző korszakait, és elsősorban a magyar avantgárd és neoavantgárd perspektívájából tekintve rá. Konzisztens összefoglalása ennek a megközelítésnek Szombathy Bálint előadása, amelyet a Kassák születésének 100. évfordulója alkalmából szervezett emlékülésen tartott az ELTE XX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke és a Kassák Klub által rendezett tudományos ülészen és költői találkozón (1987. március 19–22.), és amelynek szerkesztett változatát a következő évben megjelent konferenciakiadvány publikálja. A konferenciaalkalomból és Szombathy Kassákhoz fűződő viszonyából is következnek azok a hangsúlyok, amelyeket a folyóirattal kapcsolatban elhelyez. Hivatkozik a folyóirat indulásának évében, majd a következőkben is megjelent Kassák-publikációkra és a Kassákról ezután megjelent szövegekre, de ezeknél is hangsúlyosabban emeli ki azokat a koncepcionális párhuzamokat, amelyeket Kassák és az *Új Symposion* között lát:

Vajon a képarchitektúrák újbóli közreadása annak a gyümölcse volt-e, hogy Kassák és a folyóirat között levelezés, sőt személyes kapcsolat is kialakult, csak sejteni lehet, firtatni azonban ezúttal felesleges. Mégpedig azért, mert Kassák művészetének jellege és az *Új Symposion* művészeti koncepciójának természete között meglehetősen nagy volt a koincidencia, sok volt a rokon vonás. Nemcsak szenzibilitás és avantgarde tájékozódás tekintetében, hanem azért is, mert a hatvanas évek derekán konstituálódott *Új Symposion* több volt, mint folyóiratszerkesztőség; olyan radikális művészeti-kritikai mozgalommá terebélyesedett, amelyet a Kassákéhoz hasonló aktivista lendület és céltudatosság vezérelt.¹

1 SzOMBATHY Bálint, Kassák Lajos az *Új Symposion*ban (és körülötte) = *Kassák Lajos emlékkönyv (Az ELTE XX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék és a Kassák Klub által rendezett tudományos ülészen és költői találkozó anyaga)*, szerk. FRÁTER Zoltán, PETŐCZ András, Bp., Eötvös Könyvek, 1988, 91.

Szombathy megközelítése az *Új Symposion*ból indul ki, ugyanakkor azt a perspektívát láttatja, amely Kassák avantgárd aktivizmusa felől nyílik a mozgalomként látott *Új Symposion*ra. A mozgalom jelleg indokoltsága vagy megkérdőjelezése újra és újra előkerül mind a symposionisták visszaemlékezéseiben, mind a folyóiratról szóló szakirodalomban. A kifejezés jelen van a folyóiratot létre hívó alkotói közösség öndefiníciójában, az egyik meghatározó szerkesztő, az első főszerkesztő, a lap működésének dokumentálója és értelmezője, Bosnyák István következetesen használja, voltaképpen az avantgárd kultúraalakító tettekre készség jegyében, és a frazéma meghonosodik a *Symposion*ról szóló diskurzusban, mások inkább kerülnek a használatát. Gion Nándor fenntartásokkal használja, amikor a *Képes Ifjúság* hetilap 1968. október 2-ai számában, Hornyik Miklós kérdésére, hogy közösséget vállal-e a *Symposion*-mozgalommal, amellet, hogy „fő publikációs helyének” nevezi, egy zárójeles megjegyzésben teszi feltételelessé a szó használatát: „(nem bánom, mozgalomnak is nevezhetjük).”² Az első nemzedék legnagyobb hatású szerkesztőjeként számon tartott Tolnai Ottó is érzékelteti idegenkedését Vékás Jánosnak adott interjújában 1988-ban, amikor úgy használja a kifejezést, hogy rögtön meg is kérdőjelezi:

az egész Symposion-mozgalom, amit nem muszáj mozgalomként kezelni, de mondjuk a jugoszláviai magyar irodalom új nagy hullámának a sorsa nagyon fontos dolog, lényegesebb dolog rejtőzik ez mögött, mint csak egy mozgalom, vagy a Symposion-ügy. Arról van szó, hogy ez az első népes, nagy nemzedék, amely természetesen lép porondra, és természetesen kezd fejlődni. És először történt volna meg, hogy egy nemzedék megteszi azokat a lépcsőfokokat, amelyeket természetes, szabad körülmények között megtehet.³

A *Költő disznósírból* interjúregénye szerkesztett szövegében Tolnai egyáltalán nem használja a folyóiratra és az általa generált szellemi mozgásokra ezt a szót.⁴ A Tolnai-interjú a kifejezéssel kapcsolatos problémán túl mutatja azt is, hogy a jelenség jóval összetettebb annál, mintsem hogy elhelyezzük az előzmények és párhuzamok összefüggésében.

2 HORNÍK Miklós, *Szabálytalan napló*, Újvidék, Forum, 1981, 135.

3 VÉKÁS János, Tolnai Ottó. Interjú = Uő, *Utak 2. Interjúk és társadalomtörténeti portrék. CD-melléklettel*, Zenta, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2017, 466.

4 TOLNAI Ottó, *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező: PARTI NAGY Lajos. Pozsony, Kalligram, 2004. Ld. még: LADÁNYI István, *Megújuló befejezetlenség. Az Új Symposion folyóirat arcúlatá, szerkesztési gyakorlatai és műfajai*, Bp., Gondolat, 2023, 84–85.

Magától értetődően köti a *Symposiont* és az *Új Symposiont* a kassáki előzményekhez évtizedekkel később is G. Komoróczy Emőke, és cikkének Kassából kiinduló és általánosító perspektívájából voltaképpen joggal állapítja meg, hogy „[a]z 1962-ben Párizsban szerveződött Magyar Műhely s az 1961-ben induló újvidéki Symposion (1965-től: Új Symposion) egyértelműen kiállt a kassáki örökség jelentősége mellett.”⁵ Érvei Bori Imre Kassák- és avantgárd-tanulmányaihoz, majd leginkább Szombathy Bálint munkásságához kapcsolódnak, különösen a Szombathy fémjelzte időszak kap hangsúlyt nála, akiről megállapítja, hogy „[e]lső mesterének Kassákot tartja (jóllehet személyesen már nem ismerhette) – elsősorban képversei, képarchitektúrái okán”, majd hivatkozik Szombathy fentebb idézett visszaemlékező előadására. Megállapítása, hogy „1971-től Kassák neve mind sűrűbben szerepelt a lapban”, voltaképpen Szombathy szerepének megnövekedésére utal, aki 1971 és 1972 között másfél évig a lap műszaki szerkesztője volt, és Tolnai Ottó bizalmát élvezve meghatározó szerepet játszott a lap arculatának alakításában, és szerzőként is képviseli az általa fontosnak tartott vizuális művészeti törekvéseket.⁶

Tolnai Ottó ugyanakkor már az 1980-as években jelzi ennek a megközelítésnek a pontatlanságát Vékás Jánosnak adott interjújában:

engem legalábbis egy ilyen enformeles folyóirat izgatott, tehát egy teljes szabadság, mert még a párizsi Magyar Műhely is egy ultraakadémikus tördelés, minden vizuális kutatásuk is számomra ultraakadémikusnak tűnik, mivel a francia kristálytisza törvényszerűségnek engedelmességek, nálunk pedig a folt, a szabálytalan, a rendetlen, a kusza, a nagyformátumban ezeknek nagyon szép példáit lehet látni, egyedülálló ebben, és ezért semmi közünk nem volt Kassákhoz. Kassáknak van köze a Magyar Műhelyhez, mert a konstruktivizmus találkozik a francia tisztasággal, de mi nem találkoztunk egyikkel sem. Csak ezekhez kötöttek bennünket, a Kassákhoz, a párizsi Műhellyel pedig párhuzamosan. De én teljesen mást akartam, ugyanis én a

5 G. KOMORÓCZY Emőke, *Kassák aktualitása – szellemének továbbélése az ezredvégi (új)avantgárdban*, Napút, 2010/3, 75.

6 Szombathy szerepéről az *Új Symposion*ban ld.: LADÁNYI, i. m., 156–159., ill. LADÁNYI István, Szombathy Bálint. Egyéni látószögből az *Új Symposion*ról = *Folyamatok, törésvonalak, elmozdulások. Előadások és tanulmányok a magyar folyóirat-kultúráról*, szerk. LADÁNYI István, PINTÉR Viktória, Veszprém, Bp., Sziveri János Intézet, Gondolat, 2015, 33–41.; SZOMBATHY Bálint, *Modernnek kell lenni, mindenestül? Szombathy Bálint szépségkutató a lap imázsáról és másról*, *Ex Symposion*, 98 (2017/4.), 35–38.

Medialetől indultam és a Mediale újságjától, a Vidicitől, amelyik egy figurális, rút, formátlan. Más világlátású, más formaérzékű társaságtól indultunk.⁷

Ezeket az indíttatásokat hangsúlyozza Virág Zoltán is *A margó vándorai* címmel *A magyar irodalom története* harmadik kötetében megjelent tanulmányában, utalva a mintákra, kiemelve a folyóirat jelenlétét „a horvát, a macedón, a szerb és a szlovén irodalmi folyóiratok hálózatában”, sorolva az inspirációkat jelentő alkotókat,⁸ majd összegezve megállapítja:

Az 1960-as, 1970-es évek *Új Symposionjának* művészeti és irodalmi örökségét, Kassák Lajos lapjainak befolyását jócskán meghaladva, a Zágrábban 1916 végén kiadott, Ulderiko Donadini szerkesztette provokatív *Kokot*, az Antun Branko Simić indította és vezette 1917-es expresszionista *Vijavica* és *Juriš*, az 1921-ben Ljubomir Micić, a fivére, Branko V. Poljanski (eredeti nevén Branislav Micić) és Boško Tokin által létrehozott expresszionista *Zenit*, a Dragan Aleksić megjelentette 1922-es *Dada-Tank* és *Dada-Jazz*, továbbá a szürrealista mozgalom belgrádi kiadványa, az 1922-ben indult *Putevi* alapozta meg.⁹

Ezeket Virág sem közvetlen hatásként, hanem „megalapozásként” említi, azoknak az ’50-es és ’60-as évekbeli horvát és szerb lapoknak az előzményeként, amelyekről Tolnai is beszél.

A folyóiratot megelőző és az első nemzedék szerkesztői elképzeléseit már felmutató hetilapmellékletben, az *Ifjúságban* 1961 decemberétől 1964 szeptemberéig megjelenő *Symposionban* nincs nyoma a Kassák iránti érdeklődésnek, és az induló folyóirat sem jelzi a kassáki vagy az avantgárd inspirációkat. A modernség jegyében határozzák meg magukat, hivatkozási pontjaik, mintaadó szerzőik a modernség világirodalmi, délszláv és magyar irodalmi ikonjai, Paul Valéry, Appolinaire, Rilke, Krleža, Isidora Sekulić, Vasko Popa, Antun Šoljan, Tomislav Ladan, Branko Miljković, Babits, Halász Gábor, Illyés, Németh László, Lukács György és persze Sinkó Ervin, és hosszan lehetne folytatni a névsort anélkül, hogy eljutnánk a magyar avantgárdhoz. Sinkó Ervinhez és Füst Milánhoz fordulásuk is a modernség jegyében történik ekkor, avantgárd sajátosságaik felismerése későbbi keletű. Még az induló

7 VÉKÁS, i. m., 459.

8 VIRÁG Zoltán, *A margó vándorai = A magyar irodalom története III.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 536–538.

9 *Uo.*, 541.

symposionisták vezető műfaja, az esszé sem az avantgárdot, inkább a klasz-szikus modernséget jellemzi, ahogy maguk az esszétémáik is.

Az 1961 végi induláskor, de még az 1965-ös folyóirat-alapításkor sem látható tehát, hogy a szerkesztők látókörében lenne Kassák és avantgárd folyóiratai. A mellékletet és a folyóiratot alapító első szerkesztői nemzedék konfrontatív intenzitása, a cselekvő aktivizmust idéző mozgalmi jellege állítható inkább párhuzamba az avantgárddal, ahogy például Szombathy Bálint is megfogalmazta, és talán a recepció visszajelzései fordítják ténylegesen a szerkesztők figyelmét a magyar és a vajdasági magyar irodalom avantgárd hagyományai felé, és erősítik fel egyes alkotóknál és a lap arculatában, szerkesztési koncepciójában is a neoavantgárd jegyeket.

Kassák az *Új Symposion* első évfolyamának 8. számában jelenik meg először, ekkor viszont igen hangsúlyosan. Publikálják Bori Imre *Kassák Lajos-problémák* című tanulmányát, a szöveg végi jegyzetben bejelentve a folytatást: „[k]övetkező számunkban Kassák Lajos művészetével részletesebben foglalkozunk.”¹⁰ A szöveget a lapszám végére teszik, utána már csak a tartalomjegyzék következik a belívben, a hátsó borítón pedig Kassák nagyméretű kalapos fotója, alatta a Mát szerkesztő emigráns Kassák levele „*az Út embe-reinek*” 1922-ből. A *Ma* ekkor fogadta társlapjává Csuka Zoltánék Újvidéken alapított *Út* folyóiratát, és Kassák hangsúlyosan a barátaiként, melléjük álló társakként üdvözli őket:

A napok mint lehasznált képek poros, fekete keretekben úsznak el fölöttünk s három-négy esztendő óta a maguk lapja volt az első tűzoszlop, amely előtt kivilágított tükörben láthatjuk magunkat és láthatjuk azzal, hogy nem akasztottuk magunkat szögbe, jót cselekedtünk azaz erőt demonstráltunk ott, ahol korságos tunyaság kísért. Mi ott futottunk és zörögöttünk a futás és zörgés kényszerével a magányosságban, néha szinte kétségbeeséssel s ma a szétáradás ezer lehetőségét érezzük és látjuk, hogy jelentkezett mellénk néhány fiatalember, akik ugyanazt a küzdelmet végigküzdötték önmagukban, s amikor ma mellénk állnak, nem hasonlóságra nyesegetett fácskákat, hanem szabadon fejlett, önmagukat reprezentáló társakat kaptunk bennük.¹¹

Kassákot tehát egyszerre emelik be a lapba az avantgárd apostolaként és a vajdasági *Út* folyóirattal kapcsolatban lévő, annak jelentőségét méltató folyóirat-szerkesztőként, mindezt igencsak látványosan felmutatva. Bányai

10 BORI Imre, *Kassák Lajos-problémák*, *Új Symposion*, 1965/8, 26–27.

11 KASSÁK Lajos, *[dokumentum] az Út embereinek*, *Új Symposion*, 1965/8., hátsó borító.

János, a lap egyik meghatározó szerkesztője utólag ezt a symposionisták hagyományválasztó gesztusaként értékeli, a Kassák-féle magyar avantgárd hagyománya és az *Út* folyóirat vajdasági avantgárd kezdeményezésének hagyománya együttes vállalásaként. Bányai felhívja a figyelmet Tolnai Ottónak, a lap operatív szerkesztőjének a lap címdalán közölt, *Az angyalok lázadása* című versére is, amelyben Bányai Kassák képszerkesztését idéző megoldásokat és az *Út* szerkesztőire történő utalásokat azonosít, és mindezt üzenetértékű szerkesztői eljárásaként értelmezi.¹² Az ilyen lapszámokon belüli és lapszámokon túlmutató összefüggések valóban jellemzik az *Új Symposion* első nemzedéke által szerkesztett folyóiratot.

Bori Imre minderre úgy emlékszik vissza halála előtti utolsó interjújában, hogy ő a Kassák-tanulmányával mintegy tudatosítani kívánta a symposionistákkal a saját avantgárd előzményeiket, és egyúttal Kassákot az őt megillető helyre kívánta tenni a magyar irodalomtörténeti kánonban. Kassáknak a magyarországi „három T” jegyében történő irodalmi megítéléséből kiindulva mondja, hogy

Kassák sem éppen a barátilag kezelt írók közé tartozott. Szerették volna, ha nem létezett volna Kassák. De hát létezett, és sok mindent írt, és én elkezdtem az *Új Symposion*ban közölni azért, hogy a symposionisták törekvései mögé egy kis irodalomtörténeti háttérrel is adjunk, és biztatást, hogy amit akarnak, abban van valami fantázia. Elkezdtem egy Kassák-tanulmányt írni az *Új Symposion*ba folytatásokban. Ezt maga Kassák elolvasta, és felujjongott, hogy végre valaki meg is értette azt, amit ő akar és csinál, és amikor a születésnapjára a Magvető emlékkönyvet készített, akkor Kassák azt mondta, hogy tőlem rendeljék meg az irodalmának az ismertetését.¹³

Ha Bori Imre esetleg el is túlozza megfogalmazásában a saját szerepét, kezdeményező jelenléte látható, és tény, hogy Kassák-tanulmányai a következő számok meghatározó szövegei közé tartoznak, amelyeknek az egyetemes magyar irodalmi térben a folyóirat és Bori szempontjából is arculatadó jelentősége lesz, erősítve a lap avantgárd felismerhetőségét, Borit pedig Kassák és a magyar avantgárd jeles kutatójaként mutatja fel, aki ezekkel az *Új Symposion*ban publikált tanulmányokkal a magyar irodalomtörténeti kánon átrendezését kezdeményezi. Ebből a tanulmánysorozatból nő aztán ki Körner

12 Ld. erről bővebben: BÁNYAI János, Diszkontinuitás és versbeszéd. Az *Új Symposion* homályos útja az avantgárdtól a neoavantgárd és posztmodern felé = Uő, *Egyre kevesebb talán. Tanulmányok, kritikák, tisztelgések*, Újvidék, Forum, 2003, 27–44, különösen 32–33.

13 FRANYÓ Zsuzsanna, BORI Imre, *A szabadabb szemlélet jegyében. Bori Imre utolsó interjúja*, Híd, 2004/6, 890–893, i. h.: 893.

Évával kiadott 1967-es kötete, a maig mérvadó és gyakran hivatkozott *Kassák irodalma és festészete*.¹⁴

Ebben az időszakban erősödnek fel a lap kapcsolatai a publikációs nyilvánosságból kiszorított magyarországi neoavantgárd alkotókkal. A magyarországi neoavantgárd és az *Új Symposion* kapcsolatát kutató Kürti Emese említi a lap titkári teendőit intéző Jung Károly kapcsolatkereső levelét:

A lap politikájában 1967-ben következett be erőteljes nyitás a magyarországi neoavantgárd szerzők felé. Addig inkább – Bori Imre tanulmányainak köszönhetően – a Vajdaságban jelen lévő kassáki konstruktivista tradíciót és baloldali örökséget tartották éberem. A nyitás jegyében és az *Új Symposion* szerkesztősége nevében Jung Károly titkár 1967. január 27-én figyelemfelhívó levelet küldött szét a budapesti értelmiség köreiből.¹⁵

Kürti Emese idézi Tolnai 1967-es útinaplóját ennek az együttműködésnek a másik dokumentumaként:

A Hungáriában fiatal, hogy úgy mondjam egészen fiatal magyar költők után szimatolok. Egyszerűen és elsősorban azért, mert szörnyen kíváncsi vagyok a velem egyidős és tőlem fiatalabb magyarországi verselőkre. A folyóiratokban hiába kutat utánuk az ember, pedig mindig éreztem, létezni kell egyfajta költészetnek, amit annyira hiányolok, nem csak itt, nálunk is. Minél jobban éreztem hiányukat, annál jobban meggyőződtem létezésükről. Néhánnyal, több mint valószínű, épp a tehetségtelenebbekkel, már volt kapcsolatunk. A kávéházban utánuk érdeklődöm, éppen az ő asztalukhoz lépek. *Kezdet* címen folyóiratot szándékoznak indítani. Állítólag Kassák el is vállalta volna a folyóirat szerkesztését. Persze a dolog valahogy, valahol, mint ahogy az lenni szokott, elakadt, megfeneklett.¹⁶

Tolnai *Útinaplója* fontos forrás úgy Tolnai, mint az *Új Symposion* magyarországi tájékozódásainak jobb megértése szempontjából. Bosnyák István 1962-es útinaplójával még a melléklet idejéből vagy Jung fent hivatkozott levelével együtt mutatja, hogy a symposionista fiatalok hatvanas évekbéli magyarországi útjai valóságos felfedezőutak, első közvetlen tapasztalatszerzések.

14 BORI Imre, KÖRNER Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Bp., Magvető, 1967.

15 KÜRTI Emese, UFO Party. Az *Új Symposion* folyóirat szerepe a magyarországi neoavantgárdban = *[Szét]tördelt hagyományok. Szövegszerző vizualitás az Új Symposionban*, szerk. SZILÁGYI Zsófia, Szentendre, Ferenczy Múzeumi Centrum, 2019, 24–41., itt: 26.

16 TOLNAI Ottó, *Útinapló, folytatásokban*, Híd, 1967/6, 531–532.

Tolnai naplóbejegyzését Takáts József olvasta el nemrégiben érzékeny figyelemmel, és a Kassákra vonatkozó rövid szövegrész dimenzióit kitágítja, Tolnai figyelmének irányát, jellegét próbálja érzékelni, esszéjében (re)konstruálni az avantgárd agg és a neoavantgárd ifjú találkozását, akik koránt sincsenek mester és tanítvány viszonyban, de találkozásuk eseményé válik Tolnai szövegében, illetve ezt az eseményjelleget bontja ki Takáts sűrű szövésű esszéjében. Az avantgárd és a neoavantgárd kontinuitásának jeleit keresve külön jelentőséget tulajdonít Szentjóby Tamásék avantgárd körének, akik révén Tolnai eljut Kassákhoz, illetve akik aztán az *Új Symposion*ban is megjelennek, további dimenziókat adva Kassák és az *Új Symposion* viszonyának.¹⁷

Ennek az *Útinaplónak* sajátos, dokumentumértékkel is bíró folytatása Tolnai nagyszerű hosszúverse, az *Új Symposion* 1967. szeptember–októberi 29–30-as számában megjelent *Balaton*, a talpas betűkészlettel szedett versben a groteszkkal megkülönböztetett sorral: „meghalt Kassák Lajos”, aztán vagy hetven sorral később egy másikkal: „meghalt Füst Milán”. Az egész vers beszédmódja a motívumhalmozásokkal, a felkiáltásokkal, emelkedett dikciójával a fiatal Kassákot idézi és a halottat gyászolja („ó jajji / ó jajji / én nem temetni jöttem a Tóra”), és a vajdasági költő számára különösen sajátos élményt jelentő balatoni nyaralás élményverséből az 1967-es év veszteségeit, Kodályt, Sinkó Ervint és feleségét, Füst Milánt és Kassákot, Áprilyt és másokat elgyászoló nagyszabású avantgárd poéma lesz, benne egy gyógyszeres üvegcsébe mártogatott műanyag csőből égboltnyi szappanbuborékokat fúvó Egry József-vízióval vagy Kassák és Füst Milán groteszk akciójának látomásával: „hozzák az Anna-bál szépeinek járó arany-almát / mi immár téged illet Kasi / látom máris Füst Milánnak nyújtod harapjon / foga jeges birshez szokott bírja / majd nagy ívben dobod magad mögé a csumát.”¹⁸

Az *Új Symposion* és Kassák folyóiratai, különösen a *Ma* vonatkozásában párhuzamként kínálkozik kép és szöveg egymást megtermékenyítő viszonya, a lap arculatának jelentősége a lap és a szerkesztői-szerzői közösség identitásában, a lapokban publikált képzőművészeti alkotások, fényképek, reprodukciók egyenrangú szerepe a közölt szövegekkel. Az *Új Symposion* esetében a képzőművészetnek és a laptervnek már a melléklet időszakában is jelentősége van, az önálló folyóirat pedig rendkívül tudatosan alakított arculattal, oldalankénti, oldalpáronkénti, illetve az egyes írásokra figyelemmel lévő vizuális tervezéssel jelenik meg.¹⁹ A korábbi Kassák-tanulmányok után az 1967-es

17 TAKÁTS József, *Avantgárd utazások*, Jelenkor, 2011/9, 935–945.

18 TOLNAI Ottó, *Balaton*, *Új Symposion*, 29–30 (1967/9–10.), 4–7.

19 Az *Új Symposion* vizuális arculatáról ld. DÁNÉL Mónika, A hiány plasztikus helye. Kép és szöveg

22. számtól kezdik közölni Bori Imre *A magyar avantgarde* történetéből című sorozatát, a téma monografikus feldolgozását láttató folytatásokban, bőséges illusztrációs anyaggal, igazodva a folyóirat vizuális elkötelezettségéhez, és ezekkel az illusztrációkkal, a címlapok tervezésével megidézik az avantgárd összművészeti előzményeket. A laptervnek a *Má*hoz kötődő, illetve annak örökségéből inspirálódó vonatkozásai Szombathy Bálint műszaki szerkesztői időszakában különösen karakteressé válnak. Ezt az érintettséget árnyaltan bontja ki a már említett konferenciaelőadásában:

1971-től Kassák neve mind sűrűbben szerepel az Új Symposionban; a MA facsimile kiadását követően az újvidéki folyóirat ismerteti annak képzőművészeti programját, számot ad a közölt művekről, szerzőkről, érinti a tipográfiájával, formatervezésével kapcsolatos kérdéseket, rámutat nemzetközi kifutásának dimenzióira. Ez idő tájt elsősorban a képzőművész Kassák aktualitása növekszik meg. Egyrészt, mert költői teljesítményének korszerű felfogású összefoglalására korábban már történt kísérlet, másrészt, mert az Új Symposion képzőművészeti programját egyértelműen a vizuális művészetek kozmopolita tendenciái határozzák meg, ennek a magyar kultúrán belüli adekvát párhuzamát pedig jórészt épp Kassák munkássága, illetve annak egyenes ágú szövődményei kínálták.²⁰

Saját inspirációiról, a kassáki mintáról és ennek kortárs folytatásairól még részletesebben és személyesebben beszél a Triceps (Lantos László) által rögzített 2017-es visszatekintésében:

Számomra a kassáki tipográfia volt az eszményi minta, vagyis a modernista értékrendszer radikalizmusához vonzódtam a formatervezésben, akárcsak a művészetemben. Bányai János kölcsönadta a *Ma* folyóirat akkoriban megjelent hasonmás kiadását, melyet alaposan áttanulmányoztam, sőt stúdiomot is írtam róla. Ott volt tehát Kassák, de erősen jelen volt az a szellemiség is, melyet kortársinak lehet nevezni. Megpróbáltam az oldal, illetve a papírsík valós teresítését, olyan megoldások után kutatva, melyekre az olasz assemblage folyóiratokban találtam példát. Így jutottam ahhoz a beavatkozáshoz, hogy az 1971-es évfolyam 75. számának minden egyes példányába – Vicei

megnyíló terei az Új Symposionban = Uő, *Nyelv-karnevál. Magyar neoavantgárd alkotások poétikája*, Bp., Kijárat, 2016, 44–77.; NOVÁK Anikó, *A vizualitás és textualitás viszonya a vajdasági magyar folyóiratokban*, Hungarológiai Közlemények, 2017/3, 110–119.; LADÁNYI, i. m., 133–168.

20 SZOMBATHY, *Kassák Lajos az Új Symposionban (és körülötte)*, 93.

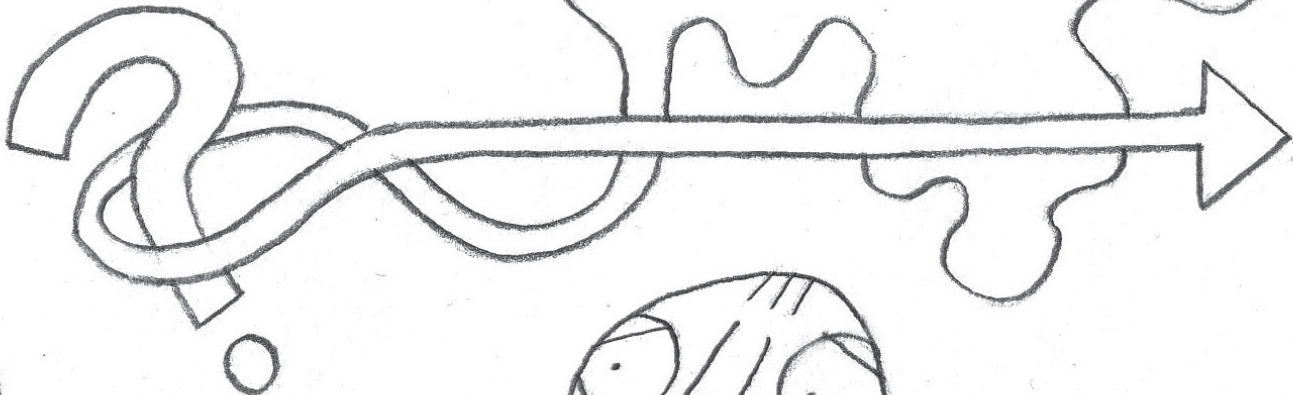
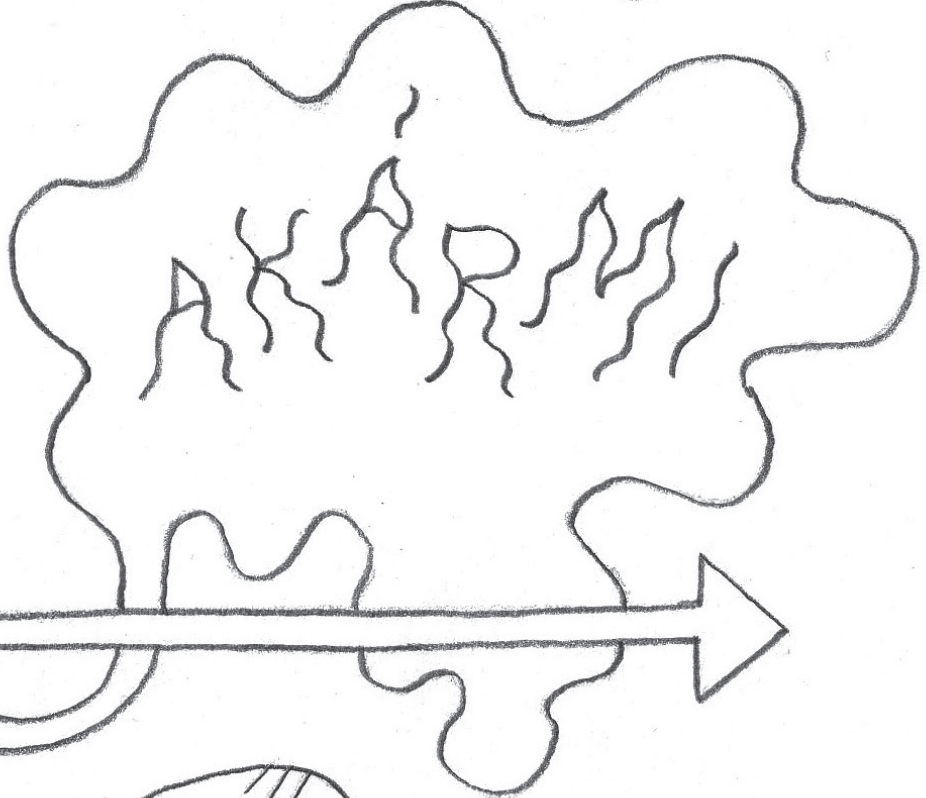
Károly akkori lapterjesztő segítségével – beragasztottam a Jugoszláv Posta Josip Broz Tito arcmását ábrázoló, 5 para névértékű bélyegét.²¹

A kassáki tipográfia inspiráló jelentőségéről, az *Új Symposion* vizuális arculatának képzőművészeti ihletettségéről ír Szombathy a veszprémi Pannon Egyetem Sziveri János Intézete konferenciáján tartott előadása szerkesztett változatában is.

Az *Új Symposion* kassáki ihletettsége tehát Kassák 1965-ös „felfedezésével” kezdődött a lap 8. számától, és az 1970-es évek elejéig követhető nyomon. A Tolnai Ottóék szerkesztőségét követő második (Danyi Magdolna-féle) és harmadik (Sziveri János-féle) szerkesztői nemzedék időszakában, noha a lap arculata továbbra is korszerű, de jóval statikusabb, és a lapkonceptióban sokkal inkább a szöveg került előtérbe. A Sziveri Jánosék menesztését követően felálló szerkesztőségben, 1984-től ismét jelentőségre tesz szert a képzőművészet, és az illusztrációként közölt alkotások mellett ismét hangsúlyossá válik a lapterv, a tipográfia, újra lehetőséghez jut Szombathy Bálint, de ez már nem Kassák ihletésében, hanem az akkori kortárs képzőművészeti kísérletek jegyében valósult meg.

21 SZOMBATHY, *Modernnek kell lenni, mindenestül?*, 36.

EZ MEG
ITT MI?!



Lapis József

A SZABADSÁG METAMÁMORA

Dániel András Kufli-történeteiről

„– Utazni jó, de otthonra lenni sem akármilyen! – bólintott a kaktusz.
– Ez lehetne egy történet utolsó mondata is – mosolygott Valér. Majdnem az is lett, ám egy
legutolsó mondatban még felciripelt a nyári esték tücsökkórusa.”
(Dániel András: *A kuflik és a vándorkaktusz*)

A kislánnyal kb. két éves kora óta olvassuk kisebb-nagyobb rendszerességgel Dániel András Kufli-könyveit. Ez alatt az időszak alatt kiderült, hogy a könyvek többféle belépési pontot kínálnak ebbe a világba gyermek és felnőtt olvasó számára egyaránt, a történetészövés különféle szintjeitől kezdve a karakterekhez való kapcsolódáson át a szöveg- és képi nyelv finom és önreflexív rétegeiig. (Dolgozatom gondolatmenetébe e saját tapasztalatok is beépülnek háttérként, hol rejtett módon, hol nyíltabban utalva rájuk.)

Épp a napokban olvastuk újra a *Brumi óriás lesz* című mesét,¹ amelynek elején az alábbi szövegrész jelenik meg: „– Igazából mire is várunk? – kérdezte Zödön, mivel nem tudta pontosan. / – Pofánkára – mondta neki Valér. – Ez a történet vele kezdődik. Figyeld, mindjárt megérkezik a következő oldal!” Majd lapozás után: „És valóban.” A Pofánka nevű karakter mind szövegesen, mind képileg felbukkan a következő lapon. Kislányom spontán, revelatív reakciója az alábbi volt ezen a ponton: „Hé, ők tudják, hogy egy mesében vannak??” A fikciós szintek különbségeinek játékba hozása, az önreflexív és metaalakzatok kiaknázása a Kufli-szövegüniverzum fontos rétegét képezik, és többféle tapasztalati mezőn az látszik, hogy nem arról van szó, ami gyerek-könyvek esetében gyakorta elhangzik, hogy bizonyos rétege a gyerekeket, bizonyos rétege a felnőtteket köti le, szórakoztatja stb. A rétegek nem különülnek el elvágólagosan, nem elkülöníthetőek a befogadás során – a korosztályos, a gyermek–felnőtt dichotómiára építő, a „duplafedelű gyerek-könyv” fogalmát meghonosító elkülönítés eleve kétséges hatékonyságú, de a körmönfont játékokkal élő Kufli-sorozat esetében különösen kevésbé tűnik termékenynek. Akár kulturális-műveltségbeli referenciákról, akár összetettebb olvasási alakzatokról beszélünk, egy-egy megoldás izgalmas és szellemes módon mozgósítja az olvasói elvárásokat, kompetenciákat, reflexiókat, s a

1 DÁNIEL András, *Brumi óriás lesz* = *Uő, Kuflik a hóban*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2020. (Mivel a kötetekben nincs feltüntetett lapszámolás, ezért a konkrét idézetek esetében nem jelzek oldalszám-hivatkozást.)

megértés többféle ösvényén indít el egyszerre a fikció erdejében. Mielőtt visszatérek még a fenti szövegrészletre, hadd hozzak egy-két példát a jelenségre máshonnan.

Dániel András *Nincs itt semmi látnivaló!* című könyve a lefekvést követő sötét gyerekszobában játszódik, ahol a vizuális térben megelevenedő fantáziák, látványvilágok a gyermeki hangú elbeszélésben reflektálódnak, sajátos képzőművészeti utazásra, szellemi kalandra is csábítva az olvasót. A fekete háttérből kiugró rajzok egy-egy ismert művész képi világát idézik – Andy Warhol, Joan Miró –, s bár elmondható, hogy van a jelenetek ironiájának olyan szintje, amely elsősorban egy művelt felnőtt olvasó számára lehet jelentésszerű (ez tulajdonképpen a sokszoros metareflexió *összegző értelmezésének*, az áramló jelentések összegyűjtésének a szintje), a gyerekelbeszélés épp azt képes közvetíteni ezekben a részekben, hogy a befogadás milyen sokféle úton lehet egyaránt sikeres. Az éjjeli szobában képeket észlelő-olvasó gyerek monológjában az alábbiakat olvassuk, miközben a rajzos képi világ a szoba kerülő képzőművészek stílusát idézi föl:

Mint azon a képen, amit apa mutatott. *Enni van hol* – ilyesmi volt a neve annak, aki készítette. Tudom, hogy ez nem egy név, de tisztára így hangzott. Nem emlékszem, hogy van igazán. Az az ember egy csomó olyan képet csinált, amiken ugyanaz a dolog van nagyon sokszor, csomóféle színben. // Menő lenne így látni a dolgokat! Mindenből sokat és sokféle színűt. Valaki az osztályból egyszer rajzóra után azt mondta, hogy a művészek mind hülyék. Én nem értek a művészethez, de például ez a sok színes egyforma dolog azért mégis jó valahogy. Olyan is van, hogy jó hülyeség! Mint egy másik művésznek a képein is azok a furcsa valamik. // Efféléket pont tudok látni a sötétben is, ha erősen pislogni kezdek. Kicsit olyanok, mint amiket az ovisok rajzolnak, közbe mégse. Mindenféle fura alakok. *Olyan mijó*, kábé így hangzik a neve annak, aki ilyeneket csinált. Persze őt sem így hívják. Nem tudom pontosan. Láttam egy könyvben a képeit. Van, amelyik kedves, van, amelyik ijesztő inkább.²

Az elbeszélésben megelevenedő gyermeki tudatműködés nagyon is reális: a látványteremtés és -földezés, az elalvás előtt a fejben gomolygó sokféle élmény rizomatikus rétegződése, a gondolatfolyam csapongása és világossága mindennapos tapasztalat, mint ahogyan az is megfigyelhető, hogy a gyermeki gondolkodás népetimologikusan átírja azokat az idegen szavakat, amelyek nem tanult még meg pontosan, illetve nem tanulta meg idegen formájukban jelentésszerűvé tenni. Ez az a korosztályi folyamat, amelyben a köznév, amelynek jelentése van, és a tulajdonnév, amelynek nem szükségképp van jelentése a ráutaláson, azonosításon túl, tehát a kettő közötti különbségtétel épp kialakulóban van. Ugyanakkor a folyamat valóban reflektív: a gyerek tudja, tudhatja, hogy épp ez történik, és van egy kialakuló érzéke az ironikus rétegződés iránt is: elkezd különbségeket tenni, és elkezd a különbségeken gondolkodni. Dániel András munkája azért működik jól gyerekkönyvként, mert színre viszi ezt a folyamatot, ezt a gondolatműködést, otthonossá téve a gyerek befogadó számára a könyv világát, miközben a játék során továbbgondolásra,

2 DÁNIEL András, *Nincs itt semmi látnivaló!*, A szerző rajzaival, Bp., Pagony, 2020. Kiemelések az eredetiben. (A könyv szintén oldalszámozás nélküli.)

gondolkodásra, kalandra is sarkallja. A „Tudom, hogy ez nem egy név, de tisztára így hangzott” kitételre ezért van szükség – ez az a mechanizmus, amikor Bartos Erika *Anna, Peti és Gergő* sorozatában vagy Wolfram Hänel és Eva Wenzel-Bürger *Barátnőm, Bori*-füzeteiben olyan tapasztalatokra, élményekre ismerünk rá, amelyek napi valóságunk tényleges történéseivel vannak összhangban (egy állatkerti látogatástól kezdve a fülfájáson keresztül a bepisülésig és nagyszülőknél alvásig). Ezek a művek a könnyebb és problémátlanabb befogadásra és helyzetazonosulásra építenek, ugyanakkor, bár Dániel András könyve a gyermeki tudatműködés összetettebb szintjét és mélyebb rétegét viszi színre a lapokon, nem (elsősorban) realista eszközökkel ugyan, de nem kevésbé reális és felismerhető módon teszi. Gesztelyi Hermina tanulmánya szerint e mesetípust az „énmese” fogalmával írhatjuk le,

amelynek a neve is mutatja, hogy főszereplője rendszerint maga a kisgyerek, akit saját napjának meseként való újraélése segít az események feldolgozásában. Ez nemcsak az élmények és tapasztalatok lelki, valamint mentális feldolgozásához járul hozzá, hanem a logikai viszonyok kialakításához, illetve a narrativizálás elsajátításához is. [...] [L]egfontosabb, hogy a történet a kisgyerek mindennapi élethelyzeteit, környezetét, nehézségeit mutassa be, amellyel azonosulni tud, illetve ami magyarázatot jelent saját tapasztalataival kapcsolatban.³

Bár elsőre különös lehet, hogy Dániel András kifejezetten artistikus és sokszintű műveit kapcsolatba hozom az alapvetően nagyon egyszerű elbeszélői eljárásokra és nyelvi megoldásokra építő énmesékkal, a *Nincs itt semmi látnivaló!* esetében a kapcsolat logikai struktúrában számomra mégis észlelhető: amennyiben az „énmesék” az alapvető logikai viszonyokba és elbeszélői eljárásokba vezetnek be, Dániel összetett könyvei, működtetve a ráismerő-azonosuló mechanizmusok alakzatait (például a gyermeki tudatműködés nyelvi újratemtésében), az összetettebb logikai szerkezetek és narratív megoldások belakhatóvá tételéhez, otthonosabbá válásához segítenek hozzá – és egyben átvezetést is jelentenek a jelöltebben fiktív, konfabulált történetek befogadása felé.

A *Nincs itt semmi látnivaló!* a lefekvést követő időszak világát teremti meg rendkívül játékosan és szellemesen, közben azonban mintegy mellékesen finoman edukál, nevel is, mégpedig itt a vizuális világok befogadásának izgalmas módozataira, technikáira, lehetőségeire („azért mégis jó valahogy. Olyan is van, hogy jó hülyeség! [...] Egy nem dedós bábszínház, ami ijesztő is, meg komoly is. Meg vicces. Főleg fura.”). Ne legyenek kétségeink azonban a tekintetben, hogy mindeközben, hasonló folyamatokban más korosztályi olvasók – akár a meséket felolvasó szülő – szintén nevelődik, szembesül, felismerésekre jut, azonosul, érzékel, megért. A meseolvasás közös terében a befogadási folyamatok (különösen a gyermek visszakerdezései, reflexiói során) szépen egymásba érnek, egymásra és egymásba épülnek.

3 GESZTELYI Hermina, *Kortárs mese az óvodában = Ölbéli játékoktól az iskolai játszómáig, Gyerek- és ifjúsági irodalom a közoktatás különböző szintjein*, szerk. BARANYAI Norbert, GESZTELYI Hermina, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2020 (Debreceni Irodalom- és Kultúratudományi Tankönyvek I.), 47.

Ha – például – a *Nincs itt semmi látnivaló!* hozzásegít egy bizonyos „képnyelvtan” kialakulásához, Weöres Sándor vagy Kovács András Ferenc (stb.) versei egy „versnyelvtan”⁴ elsajátításához, a Kufli-könyvek egyebek mellett a fikciós eljárások és a nyelv referenciális és önreferenciális működésének sokrétűbb megértésébe vezetnek finoman, lassan és észrevétlenül be. Gesztelyi Hermina fogalmazza meg, hogy

[a] Kufli-sorozat kimunkáltabb és változatosabb szövegvilágot képvisel, amelyben a humor forrását is gyakran a szójátékok és a kétértelműségek jelentik. A nyelvi gazdagság olykor nem megszokott, váratlan szerkezeteket eredményez, amelyek a szavak önmagukon túlmutató jelentését, képiségét tudják érzékeltetni, megmutatva ezzel is a nyelv változatosságát, sokrétűségét.⁵

A tudatos nyelvi játék egyik leglátványosabb példája a *Játsszunk zsunyért meg kopollánt!* című mese, amelyben az unatkozó kuflik a szavak csodálatos (és unatkozó) életén elmélkednek, új szavakkal kísérleteznek („szunnyadt” – „Azt jelenti, hogy zsunyóvál és punnyadt.”), arra a belátásra jutva (a Fityirc nevű, filozófiailag leginkább képzett kufli vezetésével), hogy ha egyszer kimond valaki egy addig nem létező szót, „attól kezdve van”.⁶ Pofánka azzal egészíti ki, hogy egy szó attól függően kezd el létezni szóként, hogy „jelent-e valamit”. Vannak azonban „semmit nem jelentő szavak is”, amelyek bár léteznek, s ha nem is szomorúak, mert „jönnek-mennek a világban gondtalanul”, de „néha unatkoznak egy kicsit, mivel nincsen semmi dolguk”. Hogy szórakoztassák őket, illetve segítsenek nekik, elhatározzák, hogy összegyűjtik a réten ezeket szavakat. Pofánka közben olyan dolgokat (lényeket, tárgyakat) kezd el gyűjteni, amelyekre „*még nincsen szavunk*” – majd elkezdődhet az összeillesztős társasjáték, amely során jelentéshez, referenciához jutnak a szavak, illetve névhez a dolgok, a gyakorlatban önkényes módon, bár a névadás aktusában van némi beleérző motiváltság: „Úgy kezdték, hogy Pofánka felolvasta a füzetéből a semmit nem jelentő szavakat, aztán a kuflik egyenként megnézték, melyik nevenincs dologra illenek a legjobban.” A nyelvi kreativitás iránti – tulajdonképpen kortalan, de a kisgyerekkorban különösen meglévő – igényt és vágyat szórakoztató módon felmutató és kielégítő mese olyan kérdésköröket hoz játékba, mint a jelentéstulajdonítás, jelölő–jelölt kapcsolat, a szavak és a dolgok viszonya, a név(adás) motiváltsága vagy esetlegessége, szabadsága (stb.).

A *Brumi óriás lesz* című mesének írásom elején idézett szakasza arra hívja fel a figyelmet, azt tudatosítja, hogy egy mesét olvasunk épp, egy könyvet lapozgatunk, és ennek – valóban – a szereplők is tudatában vannak. Nem a narrátor szól ki az olvasónak akkor, amikor az szerepel leírva, hogy „Ez a történet vele kezdődik. Figyeld, mindjárt megérkezik a következő oldalon.”, hanem az egyik szereplő, Valér mondja ezt egy másiknak, Zödönnek. Ez mind az írott verzióban, mind a felolvasás során teljesen egyértelmű, és a képi megjelenítés is ezt tükrözi, ugyanis a Valér-figura feje fölött egy szövegbuborék látható, amelyben Pofánka – a szóban forgó, mindjárt megérkező

4 A fogalomhoz ld. SEBESTYÉN Attila, „*Valami más, valaki más*”, (?), *Alföld*, 2004/8, 92–95., itt: 93.

5 GESZTELYI, i. m., 53.

6 DÁNIEL András, *Játsszunk zsunyért meg kopollánt!* = *Uő, Merre jártok, kuflik?*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2020.

kufli – képe látható. Az oldalon látható emellett egy jobbra mutató tábla is az alábbi felirattal: „Következő oldal arra”. (Nem ritka, mindenesetre a mi esetünkben többször előfordult, hogy egy bizonyos korban már a felismert feliratokat, rájuk mutatva, elolvastatja a gyerek. „Ő mit mond?” „Oda mi van írva?”) Az egyszerre könyv- és szövegszerűség ilyen jellegű tudatosítása és reflektálása nem zavarja össze a mese befogadását, azonban egy érdekes olvasási effektust hoz játékba. Hasonló metaeljárásokkal rendszeresen él Dániel András – ezek érthetőek elidegenítő effektusokként is, ám a játékos, szórakoztató kontextus, amelyben megjelennek, csak finoman zökkentenek ki a történetmenetből, tulajdonképpen integránsak az univerzumban; a szerző apránként adagolja a mű világát a művön túli tartományok felé tágító információkat.

A Kufli-mesék némelyikében jól megfigyelhető az ún. kettős kezdés, tudniillik az a megoldás, hogy ténylegesen elkezdődik valamiképp az adott mű, ám egy-két oldal után egy második kezdet következik, amelynek a megelőző rész mintegy metaszintű bevezetője volt. Ez nem a „történet a történetben” eljárása (amelyre egyébként Dániel András legtöbb könyvében találunk példát⁷), mert az első történetkezdés ugyanabba a világba vezet be, mint a második, a kettő nem különül el – az első kezdet valamiképp „megágyaz” a másodiknak, előkészíti, kontextusba helyezi azt. A *Brumi óriás lesz* első képpoldalán kiderül, hogy a kuflik ezúttal nem tétlenül heverészgetnek a kupacuk tetején, hanem „várnak valakit”. Mégpedig azt, akivel a történet ténylegesen elkezdődik majd, és aki a központi szereplő lesz: Pofánkát. Ez a gesztus finoman rávezet egyfelől a mesék fiktív történetekként való olvasására, másfelől arra a jelenségre, amelyet a narratológiai szakirodalomban az implicit vagy a műbe benne foglalt szerző alakzatának nevezünk, ti. hogy a művek tudatosan elrendezett, megrendezett szövegvilágok. Hasonló megoldással találkozunk a *Kuflik a hóban* esetében, amelyben az első oldal ezzel a szöveggel kezdődik: „Szép napsütéses, nyár eleji délután volt. A kup...” A képileg kettévágott, képregényes megoldással⁸ két kockára bontott oldal bal szélén olvasható az idézett szöveg egy valóban napsütéses tájban, majd ugyanazon az oldalon, a jobb felé eső részen már ez olvasható: „Illetve nem... Elnézést! Borús téli reggel volt. Nagy pelyhekben hullott a hó a rétre a szürke, pocakos felhőkből. A kupacról még elhagyatottabbnak tetszett a rét, mint máskor.” A képnek ez a fele egy téli tájat ábrázol már, s a különbséget jelöli az is, hogy míg a napos képen egy kis lény feje fölötti szövegbuborékban a „Jaj, de melegem van!” szöveg szerepel, a téli háttérben ugyanez a lény a „Jaj, de fázom!” mondatot mondja. Az önkorrektív gesztus egyfelől magának az elbeszélőnek a jelenlétét tudatosítja, ad neki arcot, hangot (ez egyébként hasonlatos a népmesék megoldásaihoz, a mesélő jelenlétének aktivitásához és egyediségéhez is), másfelől sajátos módon a mű megalkotottságát is jelzi, még úgy is, hogy a színre vitelben a mesélés folyamatának esetlegességét, rugalmas és változékony voltát, történő jellegét állítja elénk. Izgalmas és szórakoztató a feszültség az előttünk lévő könyv szilárd anyagsága, illetve a történet előállított spontaneitása között.

7 Pl. az *És most elmondom, hogyan lifteztem* című könyv többször is él ezzel a megoldással, de a *Nincs itt semmi látnivaló!*-ban is találkozunk vele.

8 A Kuflik képregényszerűségéről ld. GESZTELYI, i. m., 58.

A kuflik és a vándorkaktusz című mese további szintre helyezi a Kufli-univerzumban meglévő posztmodern metajátékot. A kettős kezdés jegyében a történet narrátori nyitánya már bevezeti, megpedzi azt a játékot, amely később a valóság és fikció komplex viszonyát is kérdésként előállító mű szervezőereje lesz. „A szél egy régi dalt füttyörészik, az ég pedig olyan színű, mint a nádi cukorcisz tolla. Mivel ilyen madár történetesen nem létezik, ezt a színt mindenki olyannak képzelet el, amilyennek csak kedve tartja.” A Kufli-könyvek gyakori eljárása, hogy egy jelölten képzeleti, imaginációs aktus szükséges a kiépülő fiktív világ bizonyos „lyukainak” kitöltéséhez. Jelen esetben azzal a különös retorikai fogással találkozunk, hogy egy plasztikusnak szánt hasonlat egyik eleme – a hasonló – kinyilvánítottan „nem létező”, ami radikálisan aláaknázza a hasonlat működőképességét – ugyanakkor a befogadó hatáskörébe utalja a kép működtetését, a fenomén imaginálását. A történet szerint az Elhagyatott Rétre (a Kufli-könyvek világának helyszínére) érkező utazó („külföldi”, „csavargó”), a vándorkaktusz eltölt néhány napot a kuflikkal, mielőtt továbbindulna úticélja, a Kitalált Erdő felé. Az Elhagyatott Rét olyan hely, amelyet a vándorkaktusz addig csak könyvekből ismert: „már sok különleges dolgot olvastam erről a helyről”. A vonatkozó oldalon képileg ez úgy jelenik meg, hogy a kaktusz feje fölötti buborékban korábbi Kufli-könyveket ábrázoló fotó látható – a fényképek szerepeltetése alapvetően nem jellemzője Dániel András rajzos alkotásainak, ezért ez a gesztus egy erőteljesebb vizuális valóságreferenciaként is érthető, elmosva a határt, illetve hidat képezve, átjárást biztosítva a fikción belüli és kívüli világok között. A kuflik körbe is vezetnek az idegent a réten, megmutogatva neki a korábbi könyvek emblematikus helyszíneit. Szimbolikusnak is tekinthető, hogy végül az utazóval tartó két rétlakó – a beszélő fatuskó és a mohamanyi – a Kitalált Erdőbe vágyik („az erdő utáni vágyakozás mindennél erősebb”), amelyről nem lehet pontosan tudni, hogy „tényleg létezik”, vagy „csak kitaláció az egész”, ám a meg kell próbálni odajutni, hiszen „nehéz kitalálni olyan helyet, amelyről előbb-utóbb ki ne derülne, hogy igazából is létezik”.⁹ *A kuflik és a vándorkaktusz* – de valószínűleg a teljes kufliuniverzum – szerint a valóság esztétikailag felfogott dolog; ebben a térben az út a fantáziaműködés felől a fikciók megélt valóságosságára felé vezet, s a nyelv létesítő és teremtő ereje egyaránt része a világ működésének (mindkét működésmódra van példa, illetve a kettő, a nyelvnek a világ berendezkedését alapvetően befolyásoló potenciálja, valamint a kimondott szó általi tudatos valóságalkítás a Kufli-kötetek esetében nehezebben különíthető el egymástól). A Kufli-könyvek erénye, hogy az e dolgozatban szóba hozott kérdéseket – legyen szó fikcióképződésről, olvasásról, nyelvműködésről stb. – nem megválaszolni akarja, hanem egyáltalán fölvetni, megmutatni, játékba és párbeszédbe vonni. A vonatkozó problémákról a mesei szüzsé üdítően egyenes és földhözragadt szintjén, ám a kérdések összetettségét nem megszüntetve a kuflik gyakran maguk is merengenek, a történeten belül reflektálnak rájuk, ekként közvetlenül válnak a művek témájává. Ám a befogadás folyamatában a különböző metasztintú a képi és szövegeffektusok mindenképpen rezonálni kezdenek, gyermekben és felnőttben egyaránt (s hogy ez megképez-e egy ironikus távlatkettőzést, az a konkrét szöveghelyek függvényében is dinamikusan változik). *A kuflik és a vándorkaktusz* – írásom mottójaként is idézett – zárata jó példa a

9 DÁNIEL András, *A kuflik és a vándorkaktusz; Jó utat, mohamanyi! = Uő, A kuflik és a vándorkaktusz*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2022.

fikciós szintek közötti billegésre, eldöntetlenségre: „– Ez lehetne egy történet utolsó mondata is – mosolygott Valér. Majdnem az is lett, ám egy legutolsó mondatban még felczipelt a nyári esték tücsökkórusa.”

Végezetül, *A nagy felfordulás* című mese egyik utalása afféle „easter egg”-jelenségnek tekinthető, amennyiben konkrét referenciájának a felismerése a képzőművészeti irodalomban jártas olvasó kompetenciakörébe tartozik. A műben a sétálni induló kufliknak szól oda egy kétféjű lepkehal („Hová-hová?”), mire a Bélabá nevű szereplő így felel: „Séta ez csak úgy a séta kedvéért”.¹⁰ A mondat Paul Klee *Pedagógiai vázlatkönyvének* nyitányaként hangzik el az alábbi kontextusban: „Útjára ered egy aktív vonal szabadon, céltalanul; séta ez, csak úgy a séta kedvéért. A cselekvő egy eltolódó pont.”¹¹ A Klee-idézet bevonása ugyanakkor nem öncélú és nem céltalan – a Kufli-történetek (és úgy általában a Dániel-könyvek) vizuális és narrációs karaktere nagyon is kapcsolódik a Klee-szövegrész ethoszához. A szabad játékosság, az (ön)élvező alkotás, a művészet spontán-történi jellegének megélése, a művészi jelrendszer öngeneráló, öninspiráló, önmagát is építő működésmódja fontos összetevői a Dániel András-jelenségnek. A kuflichesék olvasása közben valóban úgy érezzük, hogy útjára eredt egy meseszál, és megtippelni sem tudjuk, milyen irányban kavarog majd tovább. A mozgás kiszámíthatatlansága ez. A Dániel András-könyvek egyik alapvető hatásmechanizmusáról beszélünk: az izgató, szabadságot áramoltató feszültségről a művek erőteljes konstruáltsága, tudatossága, artisztikuma és a látszólag csapongó, spontánnak tetsző, felszabadult játékkal teli kép-szövegvezetés között.

10 DÁNIEL András, *A nagy felfordulás = Uő, Jó éjszakát, kuflik!*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2016, 2020.

11 Paul KLEE, *Pedagógiai vázlatkönyv*, ford. KARÁTSZON Gábor, Bp., Corvina, 1980, 6. Köszönöm Lovas Anett Csillának, hogy felhívta a figyelmem a Klee-utalásra.

Bartha Judit

AZ AZONOS ÉS A MÁSIK – IDENTITÁSKERESÉS A KUFLIVERZUMBAN

*A humorizáló tulajdonképpen ahhoz a kifinomult
hiszékenységhez szól, amely ha kell, szkeptikus is
tud lenni: a látszat látszatával játszik, és az utolsó
szava sohasem a gúnyolódást célozza.¹*

A kufliverzum az elhagyatott rét évről évre sokasodó hibrid lakóin, valamint magán a kuflin keresztül szembesít minket olyan kérdésekkel, amelyek az emberi életút során leghamarabb a gyerekkor végén merülnek fel, és majd a kamaszkorban válnak égetővé. Már a múlt század kezdetének gyermekpszichológiai elméletalkotói, Ellen Keytől Anna Freudon át Erik H. Eriksonig, ezt a szakaszt tekintették az identitássá válás legfontosabb állomásának. Kísérletekkel igazolták, hogy a kamaszkori énkeresés meghatározza a személyiség fejlődésének későbbi lehetséges útjait. Innentől válik érdekessé az, hogy milyenek látnak minket az emberek, ahhoz képest, amilyenek mi látjuk magukat, s hogy miként felelhetnénk meg a külső társadalmi elvárásoknak. „Az énazonosság” – mondja ki Erikson pszichoszociális fejlődéstudomány egyik legfontosabb tételét épp a kamaszkori fiziológiai és pszichés változásokra utalva – „az a megnövekedett bizonyosság, hogy [...] a múltban előkészített belső azonosság és folytonosság jól illeszkedik a mások számára való jelentésünk azonosságához és folytonosságához.”² Arra a kérdésre viszont, hogy miben is áll ez az azonosság, mit tekintünk folytonosságnak, létrehozható-e az azonosság érzése tudatos törekvéssel, s ha igen, fenntartható-e és átmenthető-e a műalkotásba, máig nincs, s talán nem is lesz kielégítő válasz.

1 Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Az irónia*, ford. MIHANCsik Zsófia, Bp., Typotex, 2018, 222.

2 Erik H. ERIKSON, *Gyerekkor és társadalom*, ford. HELMICH Katalin, N. KISS Zsuzsa, Bp., Osiris, 2002, 258.

Az elhagyatott rét lakóinak helyzete azért bonyolultabb, ugyanakkor egyszerűbb is ennél, hogy eredetük nem határozható meg pontosan, az életkorukra csak egymáshoz viszonyítva, főleg külsőségeik alapján következtethetünk, és bár mindannyian ki vannak téve az évszakok körforgásának, s kalandjaik alatt változásokon eshetnek át, nem születnek, nem öregszenek és nem halnak meg. Mintha csak egy időtlen, végtelenített kamasz korban lebegnének mindannyian. Úgy élik életüket, hogy fel sem merülnek bennük a születésre, a halálra, a nemiségre vagy a szerelemre vonatkozó kérdések. Hétköznapi foglalatosságaikban mindig a már a világban lévő én másiktól való megkülönböztetése, a test és a lélek hirtelen (át)változásai, az önálló egyéniség és stílus sajátos jegyeinek létrejötte, valamint a társas lét és hovatartozás kap hangsúlyt. Ilyen kontextusban értelmezhető a kufliknál a „kik vagyunk”, „mit jelent önmagunknak lenni”, „miért és hogyan feltételezi önmagunk léte a másikat” és „mitől lehetünk mi mégis egyek” típusú töprengések.

Az itt jelzett pszichológiai problémák esztétikai-filozófiai vetületeiként az én és a másik kölcsönviszonyának egy-egy lényeges mozzanatára kívánok rámutatni. A témaötletnél inspiratívan hatott rám Jean-Paul Sartre *A lét és a semmi*³ című műve, amelyben Sartre részletesen leírja, mi történik a pillantásváltásban, amikor vagy a másikat tesszük tárgyá magunk előtt, vagy magunkat tesszük tárgyá a másik előtt, s hogy miért nélkülözhetetlen ez ahhoz, hogy önmagunk és a másik létéről, illetőleg a kettő közti viszonyról bármilyen fogalmat alkossunk. A kuflik identitásának értelmezésénél nálam három alapkérdés került a fókuszba: 1) milyennek látom magam?; 2) milyennek szeretnék látszani a másik szemében? és 3) milyennek lát engem a másik? A kiválasztott részek a máshogy látó sámliról, az elfurcsult árnyékról és a szilveszteri jelmezbálról szóló történetek mentén, Fityirc figurájára összpontosítva, különféle megoldásokat kínálnak a kamaszkori identitásbeli bizonytalanságokra. A záróakkordként felvetett téma pedig, a Bújócskázás Világnapja apropóján, Bélabá alakján keresztül, az időskori identitásproblémát villantja fel. A torzító tekinteten alapuló játékos eszmefuttatások, amelyeket a szerző leleményesen variál a sorozatában, akarva-akaratlanul felidéznek Immanuel Kant önmagunk megfigyelésétől eltanácsoló szavait:

Ám ami voltaképpen szándékunkat illeti [...], tudniillik hogy *óva intsünk* gondolataink és érzelmeink *önkéntelen* alakulásának fürkészésétől avagy, ha tesszik, e belső történet tudálékos följegyzésétől, nos, azt azért tettük föl, mert

3 Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2006.

önmagunknak ez a fürkészése egyenes út ahhoz, hogy áldozatául essünk az állítólagos magasabb sugallatról és a ránk ki tudja, honnan, minden közreműködésünk nélkül ható erőkről hebegő elmezavarnak, az illuminátizmusnak és a terrorizmusnak. Mert anélkül, hogy észrevennénk, olyasmit vélünk fölfedezni ilyenkor, amit magunk hurcoltunk be önmagunkba [...].⁴

Így az elemzés, hogy elkerülje a nyilvánvaló zsákutcákat, néhány emészthetőbb aporetikus végkifejlettel kecsegtető, posztmodern vagy azt megelőlegező esztétikai-filozófiai elképzelés felé tekint.

1.

„Mert most olyannak látsz mindent, amilyenek magát képzeleli” – mondja *A kuflik és a máshogyoszkóp*⁵ című történetben a sámli, aki foglalkozását illetően arra hivatott, hogy a ráülők számára máshogy látó teleszkópként megmutassa, hogyan néz ki a világ „máshogy”. Egészen pontosan úgy, ahogyan a másik tekintete által tárggyá változtatott én eredetileg önmaga számára megjelenik. Az én eredeti perspektívájához itt a rajta fizikailag is kívül lévő másik perspektíváján keresztül juthatunk el, de kizárólag egy közvetítő eszköz segítségével. Ezen keresztül viszont a másik valami olyat lát, ami az általa „szemlélt” tudat számára is láthatatlan, következésképp reflektálatlan marad. A helyzet bizarr voltát fokozza, hogy a sámli ülő szemlélődő másik, miközben bepillantást nyer a szemlélt tudatába, a sajátját is megtartja, olyannyira, hogy sokszor az általa szemléltben fel sem ismeri, kiről is lehet szó. Az egyetlen kivétel Fityirc, aki pont annak képzeleli magát, mint aminek a külső szemlélő, sámllival vagy anélkül, látja őt, igaz, ez az önmagára vonatkozó elképzelés nála is reflektálatlan marad. Könnyen felismerhető, hogy itt az egymásba tökéletesen átfordítható perspektívák révén a „milyennek látom magam” alapkérdésre adott válasz egy nonszensz eredményt hoz. Az énhez csak a másik perspektíváján keresztül juthatunk el. Mivel azonban az én, kiiktatva a sámli ülő másik tekintetét, egy reflektálatlan formában egyszerre lesz önmaga számára szubjektum és objektum, magába szippantja a másik létét.

A „milyennek látom magam?” kérdés tehát csak azáltal kaphat értelmet, hogy a kérdést megfogalmazó én a kérdésfeltevés pillanatában, a saját

4 Immanuel KANT, *Antropológiai írások*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Bp., Osiris, Gond-Cura Alapítvány, 2005, 28–29.

5 DÁNIEL András, *A kuflik és a máshogyoszkóp = Uő, A kuflik és a máshogyoszkóp*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2019.

perspektívája mellett a másikat is feltételezi. A szemlélődő én esetében ez a tárgyiasított másik önmaga vagy valaki más. Itt azonban már az is előfordulhat, hogy az „ilyenek képzelem magam” mellett megjelenik a „nem ilyenek képzelem magam”. A figyelmes olvasó számára bizonyára feltűnik, hogy a réten vannak azért ilyen szokatlanul reflektált lények is, akik amellet, hogy tudatosítják, hogy épp egy „máshogyoszkópon” át szemlélik őket, azt is észlelik, hogy az azon keresztül szemlélődők szemében ők minek képzelek magukat: így például a felhő, aki rácsodálkozik arra, hogy hirtelen lábai nőttek, vagy a „máshogyoszkóp” ellen fellázadó harmonikacsiga, aki kijelenti: „Ez tévedés! Én nem is ilyenek képzelem magam.”⁶

Lényegében olyan nonszensz helyzetekről van szó, amelyek bár a józan ész számára befogadhatatlanok és logikailag megmagyarázhatatlanok, létjogosultságot nyernek az irodalmi fantasztikum területén. Tzvetan Todorov elméletét követve, a „máshogyoszkóp”-os mese mintapéldája lehetne az ember és a világ viszonyában feltáruló, passzív, tekintetre alapozó „Én-témák”-nak, amelyek nála az ember és a tudattalanja kapcsolatában értelmezett, aktív, beszéden alapuló „Te-témák”-kal párhuzamosan jelennek meg a fantasztikus irodalomban.⁷ A fantasztikus tekintet önmagában véve, esetleg egy tükör, szemüveg vagy távcső torzító üvegén keresztül, a tér és az idő felfüggesztésével elmosza a határokat a szellem és az anyag, az én és a másik, az alany és a tárgy, a bent és a kívül között, amelynek eredményeként testi, lelki, szellemi megsokszorozódás jöhet létre. Todorov nyomán ezeket a fantasztikus „átváltásokat” nemcsak az irodalmi fikció világára, hanem a narkotikumok és az elmebetegségek okozta víziókra is érvényesnek tarthatjuk.

Jellemezhetjük e témákat annak alapján is, hogy mindenekelőtt ember és világ viszonyának strukturálására vonatkoznak; freudi terminológiával élve bekerültünk az *észlelés* és a *tudat* rendszerébe. E kapcsolat viszonylag állandó, amennyiben nem egyedi cselekedeteket vált ki, hanem egy pozíciót; a világ egyfajta észlelését jelenti inkább, semmint valamilyen interakciót azzal. Az észlelés kifejezés itt alapvető: az e tematikus háléhoz kapcsolódó művek állandóan visszatérnek e problémakörre, különösen a legalapvetőbb észlelésre, a látásra [...] olyannyira, hogy mindezeket a témákat tekinthetnénk „a tekintet témáinak”.⁸

6 Uo.

7 Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Bp., Napvilág, 2002, 94–107. (Én-témák) és 108–120. (Te-témák).

8 Uo., 105.

Esetünkben a szokatlan látásnak akkor lesz tétje, amikor Fityirc a saját „elfurcsult árnyéka”-t szemlélve (*A kufflik és a furcsa árnyék*⁹), a laikus diagnózis szerint „súlyos” állapotba kerül. Az árnyék vagy a tükörkép torzulása, részleges leválása vagy elvesztése már az olyan 19. századi szerzőknél is, mint Adalbert von Chamisso, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe vagy Oscar Wilde,¹⁰ a démonikus erőknél tudható be, és teljes identitásvesztéssel vagy halállal jár. Ugyanakkor, ha a képmás kiüzetik a fikció, az álmok, a kábítószeres vagy örült víziók fantasztikus területéről, a vele kapcsolatos félelmek szertefoszlanak. Jean Baudrillard találóan írja le ezt a jelenséget a testet öltött és a testetlen képmás viszonyában, amelynek hagyományos tipológiáját ő is csupán a „klónozással” tartja érvényteleníthetőnek: „a képmás képzeletbeli hatalma és gazdagsága, amelyben az alannak az önmagától való idegensége és ugyanakkor az önmagához fűződő bensőséges viszonya mutatkozik meg, az anyagtalanságán alapul, azon, hogy káprázat és az is marad.”¹¹

Fityirc rémképe ezzel szemben nagyon is valóságos, még akkor is, ha „elfurcsult árnyéka” önnön identitása megkérdőjelezésénél többre nemigen tudja rákényszeríteni. Állapota a kamaszkori identitáskrizisekre emlékeztet: a jelentősen meghízott kuffli a fikcióbéli jelenből szemlélve saját kivetülő árnyékát, nem képes azonosulni az önmagáról mint sovány Fityircről általa korábban kialakított képpel. A szemlélő én és önnön szemlélt árnyéka itt kezdetben olyan mértékű szétcsúszást jelez, amely a személyiség széthullásával fenyeget:

- Melyikőtök is az? – meresztgette a szemét a madár.
- Én volnék – mutatott magára Fityirc.
- Csak *volnál* vagy az is vagy? – kérdezte a hahárc.
- Én vagyok Fityirc – mondta Fityirc.
- [...] A ruhád hasonló, de te háromszor annyira sem vagy olyan cingár, mint ő. [...]
- De hát rajtam kívül nem él más Fityirc az elhagyatott réten! – mondta Fityirc.¹²

9 DÁNIEL András, *A kufflik és a furcsa árnyék = Uő, A kufflik és a furcsa árnyék*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2021.

10 Adalbert VON CHAMISSO, *Schlemihl Péter különös története (Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814); E. T. A. HOFFMANN, *Szilveszteréji kalandok (Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, 1815); Edgar Allan POE, *Az ovális arckép (Die Oval Portrait*, 1842); Oscar WILDE, *Dorian Gray arcképe (The Picture of Dorian Gray*, 1890).

11 Jean BAUDRILLARD, *Az Azonos pokla*, ford. KLIMÓ Ágnes = Uő, *A rossz transzparenciája*, Bp., Ballasi, 1997, 99–118., itt: 99.

12 DÁNIEL, *A kufflik és a furcsa árnyék*.

Úgy tűnhet, hogy a saját, megváltozott árnyékával szembesülő kufli számára énjének egyedüli biztosítóka már csak a neve, amely a kívülálló másik tekintete nélkül pusztán egy azonosításra alkalmatlan, üres kategória. A démonikuság rémképe azonban hamar szertefoszlik, hiszen az árnyékfurcsulás komikus, ugyanakkor reális magyarázatot kap.

– Ez esetben te voltál cingárabb, amikor utoljára találkoztatok – szólalt meg Bélabá. [...]

– Itt lehet a megoldás! – mondta Bélabá – Nemcsak te híztál meg, hanem az árnyéked is! Ezért tűnik olyan furának!¹³

Az átváltozás így valóságos, de ideiglenes, az önazonosság érzete pedig könnyen visszanyerhető, igaz, nem varázslattal, hanem a korábbi állapothoz való reális visszatéréssel (fogyással) vagy a korábbi és a jelenlegi állapot közti folytonosság elfogadásával (a hízással való megbékéléssel). Fityirc jóindulatú tanácsadói lényegében az előbbi mellett teszik le voksukat, amikor a kétségbeesett kuflinak énképe helyreállításához fogyókúrát javasolnak szökdécseléssel és ugrálással.

2.

A fenti problémákat egy, *A kuflik és a máshogyoszkóp* végén is felmerülő, első megközelítésben talán nehezen értelmezhető, szokatlan kívánság lendíti tovább: „Ütközben meg játsszuk azt, hogy úgy nézünk ki, amilyennek látni szeretnénk magunkat, ha valaki olyan lennénk, aki minket néz!”¹⁴ A kívánságot megfogalmazó Pofánka itt már nem mond ellent a kanti intellemtnek, hiszen nem az elméjében önkéntelenül felmerülő képzeteket akarja kívülről meglesni, amely kezdettől elhibázott törekvés lenne, mivel ilyenkor „nem elől járnak a gondolkodás elvei (mint kellene), hanem hátul kullognak”.¹⁵ Helyette magának a benne lévő képzetalkotó-erőnek az aktusait szeretné tanulmányozni, méghozzá úgy, ahogyan ő maga tudatosan felidézi őket. A szerepjátéknak ez a különös módja, amely inkább megedzi, mintsem megbolygatja a megismerőképeséget, Kant szerint nemcsak megengedhető, hanem „a

13 Uo.

14 DÁNIEL, *A kuflik és a máshogyoszkóp*.

15 KANT, i. m., 29.

logika és metafizika számára szükséges és hasznos is”.¹⁶ Pofánka egyébként ezen a ponton ébred rá arra, hogy nem elég önmagamat valamilyennek képzelni, mivel ez az elképzelés még nem foglalja magában azt, hogy ez a vágyott énkép is egyben. Ráadásul a vágyott énkép mit sem ér, ha senki (beleértve önmagamat és a másikat) nem tud róla. Teljesen hétköznapi, emberi vágyakról van szó, amelyekben nincs semmi kellemetlen vagy kínos, legfeljebb valamennyi nyugtalanító elem. A nyakatekert mondat ennek megfelelően leegyszerűsíthető a „milyennek szeretnék látszani a másik szemében?” kérdésre, amely az egyik legérzékenyebb kamaszkori témát takarja.

Ezt bontja ki a szilveszteri jelmezbál története,¹⁷ ahol a versenyzők jelmeze, a rendelkezésükre álló kacatokhoz igazítva, egy-egy vágyott énkép tárgyi projekciója. Az abszolút nyertes itt valóban az a kufli lesz, aki úgy néz ki, mint amilyennek látni szeretné magát, ha valaki olyan lenne, aki kívülről őt nézi:

- Én azt hiszem, egy kufli leszek, aki lila gombot egyensúlyoz az orrán.
- De hiszen te amúgy is kufli vagy! – bámult rá Pofánka.
- Majd úgy teszek, mintha egy másik kufli volnék – mondta Fityirc.¹⁸

Fityirc „sajátosan szokványos” jelmezötletének, valamint általában véve a kuflijelmezek népszerűségének apropóján születik majd meg a bál végére a mese címként is funkcionáló, lényegi mondanivalója, amely egyszersmind a kufliverzsum alapvető erkölcsi feladataként jelölhető meg: *Szerintem mindenki legyen kufli*.¹⁹ Úgy tűnhet, hogy a perspektíváknak ezt az abszurd átjárhatóságát már semmivel sem lehet felülmúlni. A nyertes kufli ugyanis itt olyannak látja magát, amilyen, és ez megegyezik azzal, amilyennek látszani szeretne saját maga és a másik szemében, ami ezen felül megfelel annak is, aminek a másik látja őt. Fityirc lényegében önmaga jelmezeként hajtja végre azt a sokszoros (ön)reflexión áthaladó láthatatlan mozgássort, amelynek eredményeként létrejön a Fityirccel azonos, ugyanakkor tőle különböző másik, avagy az ideális értelemben vett kufliság maga. Ezt az önmagát és a másikat egyidejűleg önmagában és a másokban is tükröző tükröt járja körül többek között Julia Kristeva a freudi tudattalan hozadékaként értelmezett alteritás ([el]különböződés, idegenség) fogalmával, feltételezve, hogy a patológikus értelmétől megfosztott szokatlan (a „biológiai és szimbolikus másság”) mindig is

16 Uo.

17 DÁNIEL András, *Szerintem mindenki legyen kufli!* = Uő, *Szerintem mindenki legyen kufli!*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2015.

18 Uo.

19 Uo.

az emberi lélek egységének (az „azonos”-nak) a szerves része volt. „A nyugtalanító, az idegenség bennünk lakozik: mi vagyunk idegenek önmagunk előtt – megosztottak vagyunk, önmagunkon belül. [...] Hogyan is tűrhetnénk meg bárkit, aki idegen, ha önmagunk számára nem vagyunk azok?”²⁰

3.

A „gyerekkamasz” identitásproblémákat itt Bélabá semmivel sem kevésbé abszurd „öregkamasz” figurája korrigálja, amelyben az ifjúkori identitáskeresés szinte észrevétlenül folyik egybe a már meglelni vélt időskori énteljesség megkérdőjelezésével. Ez derül ki többek között a Bújócskázás Világnapján (*Az igazi fák sosem horkolnak*²¹), amikor is Bélabát leszámítva, valamennyi kufli pillanatok alatt megtalálja a külső, elsősorban a szín-, minta- és formabeli hasonlóságok alapján a számára legalkalmasabb bűvőhelyet. Bélabá az egyetlen, akiben felmerül a kívülálló másik szempontja is, vagyis az a sarkalatos kérdés, hogy „milyennek lát engem a másik?”. A másik, aki történetesen egy lábascsga, Bélabát egy fának látja. Ennek a másiknak szeretne megfelelni, amikor úgy tesz, mintha „egy volna az árnyas kis liget fái közül”.²² A baj az, hogy ez a másik őt „öreg, kiszáradt fának”²³ látja, ami nem egyezik annak az „igazi ifjú fának”²⁴ a képével, aminek ő saját magát szeretné látni. Vagyis nem illik bele az ideális önképébe, amelyet egyébként, egy pillanatfelvétel erejéig, a „máshogyoszkóp”-os mese is megerősít. Bélabá ezt az önmagával kapcsolatban dédelgetett eszményt már csak álmában érheti utol:

Álmában igazi fa volt. Mindenféle friss levelek zöldelltek rajta. Az odújában egy vicsormókus lakott, ágai között pedig egy öreg borostapók szövögette hálóját. Göcsörtös gyökerei alatt egy szőrmók vakarc, ráncos kérgén pedig néhány recskeszú, más néven pohos résbogár vert tanyát. Úgy érezte magát, mintha egy nagy ház lenne, sok boldog lakóval.²⁵

20 Julia KRISTEVA, *Önmaga tükrében idegenként*, ford. KUN János Róbert, Bp., Napkút, 2010, 201–202.

21 DÁNIEL András, *Az igazi fák sosem horkolnak = Uő, A kuflik és a nagy eső*, Bp., Pozsonyi Pagony, 2014.

22 Uo.

23 Uo.

24 Uo.

25 Uo.

Mire Bélabá a falétben végre megtalálja az ifjúkorában kergetett önazonos-
ságot, addigra öreg, kiszáradt fa lesz belőle, jóllehet ő annak az igazi fának
szeretné látni magát, aminek ifjúként kellett volna lennie, ha már akkor öna-
zonos lett volna. Egy elképzelt átírásban ez a következőképpen hangzik: „Az
leszel, aminek a másik téged lát, de úgy, ahogyan közben magadat szeretnéd
látni.” Illetve fordított perspektívában: „Én most az vagyok, aminek a másik
engem lát, de úgy, ahogyan közben magamat szeretném látni.” Ebből a szép
álomból józanítja majd ki az idős kufliit egy hahárc éles hangja, és az a tény,
hogy: *Az igazi fák sosem horkolnak.*²⁶

A háttérben meghúzódó kérdés továbbra is az, hogy a személyiség egyet-
len életciklusa alatt képes-e eljutni életének a végleges életként való elfo-
gadásáig. Itt aztán érvelhetünk pro és kontra. A teljesség megszilárdulása
mellett szól, hogy az idős kufli egy pillanatra „úgy érezte magát, mintha egy
nagy ház lenne, sok boldog lakóval”. Mivel azonban röviddel ezután megje-
lenik nála a teljesség hiánya is („[m]ár éppen kezdtem megszokni, hogy igazi
fa vagyok”;²⁷ „[f]urcsa érzés volt, de azért kellemes”²⁸), a mulatságos zárlat
sem képes elúzni az időskori identitáskrizis rémképét. A bújócskázásnak,
ha így vesszük, még a kamaszkori válságnál is komolyabb tétje van, hiszen a
játék burkoltan a személyiség fejlődésének utolsó szakaszához, az öregkorhoz
vezet el: „Az énteljeséget elérő ember [...] számára minden emberi teljesség
azon a stíluson áll vagy bukik, amelynek ő a részese. Az énteljeség stílus,
amelyet kultúrája vagy civilizációja alakított ki [...]. Ilyen végső megszilárdu-
lása következtében pedig a halál elveszíti a méregfogát”²⁹ – mondja Erikson.

Az én kiteljesedésének kérdése jelen esetben egy magát álmában élő
műalkotássá formáló kufli egyetlen életepizódjában koncentrálódik. Sigmund
Freud óta tudjuk, hogy az álmok nem egyszerűen vágyteljesülések. Míg a
normál álmokban azok a vágyak fejeződnek ki, amelyek a tudat számára
kellemesek, addig a szorongásos álmokban azok, amelyek a tudat számára
ugyan elfogadhatatlanok, a tudattalan számára viszont örömteliek, ezért a
tudatos énben kín és büntudat kapcsolódik hozzájuk, és vannak az ismét-
lési kényszerrel összekapcsolt, traumatikus, szorongásos álmok is, amelyek
kikerülnek az örömelvet. Freud szerint mindben ott munkálkodik az életös-
zönnel szembeszegülő halálösztön, e kettő bonyolult összjátéka alakítja ki az

26 Uo.

27 Uo.

28 Uo.

29 ERIKSON, i. m., 265.

organizmus életpályáját.³⁰ A teljesség megélése a töredékként felfogott műalkotásban és a műalkotás-ként felfogott töredékes életben már a 19. század eleji német romantikus költők és teoretikusok programjához hozzátartozott. Freud azonban pszichológiai alapokra fekteti azt, ami addig leginkább csak látens tartalomként volt jelen az irodalmi műalkotásokban: az örömmel túli örömmel az életösztön és a halálösztön, a kísértetiességgel az otthonos és az idegenszerű³¹ egyidejű jelenlétét. Sarah Kofman a következőképpen fogalmazza meg ezt:

Az örömet és a kísértetiességet kiváltó műalkotás közti különbség az, hogy az elfojtott tartalom mennyire van „álcázva”: az egyik úgy működik, mint egy normális álom, a másik meg pedig mint egy rémálom. Az utóbbi esetben jobban felismerjük az elfojtottat, mint az előbbiben – az álmodó szorongása abból ered, hogy a felettes én képtelen elfogadni a vágy ilyen explicit megvalósulását.³²

Vagyis az örömet kiváltó műalkotás a normális álomnak felel meg, amelyben a vágy teljesülése a tudat számára örömteli, a szorongást kiváltó pedig a rémálomnak, amely csak a tudattalan számára jelent kielégülést. Mivel azonban az életösztön és a halálösztön felbonthatatlan egységet képez, minden műalkotásban megvan a kevert érzés, a pozitívról teljesen le nem választható negatív, s hogy milyen arányban, az egyedül a költői manipuláció függvénye.³³ Már Freud utal arra, hogy a fikciós művek kiváltotta félelmetes vagy nevetséges hatás jórészt a költői szabadságon múlik: „A költő azonban különös módon irányít minket: a hangulat által, amelybe bennünket belevisz, azon elvárások által, amelyeket bennünk kivált, képes érzelmi folyamatainkat a már elért állapotról egy másikra áttérlni, és ugyanabból az anyagból különböző hatásokat elérni.”³⁴ Szabadságában áll, hogy különféle eszközökkel (pl. gúny, szatírával) terelje el a figyelmünket, ilyen módon gyengítve vagy

30 Ld. Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. KOVÁCS Vilma, Bp., Múzsák, 1991.

31 Sigmund FREUD, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc = UŐ, *Művészeti írások*, Bp., Filum, 2001, 245–281. A *Das Unheimliche* című esszé nem sokkal az első világháború vége után, 1919-ben jelent meg, mindössze egy évvel korábban, mint az eredetileg a *Jenseits des Lustprinzips (Túl az örömmel)* címet viselő *A halálösztön és az életösztönök*. Az „unheimlich” (kísérteties) alapdefiníciója szerint: „az ijesztőnek az a fajtája, amely valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza.” (FREUD, *A kísérteties*, 251.)

32 Sarah KOFMAN, *The Double is/and the Devil. The Uncanniness of the Sandman (Der Sandman)* = UŐ, *Freud and Fiction*, ford. Sarah WYKES, Cambridge, Polity Press, 1991, 119–162., itt: 123.

33 *Uo.*, 128.

34 FREUD, *A kísérteties*, 279–280.

erősítve az elfojtott fantáziáink visszatérését akadályozó védelmi rendszerünket. Freud és Kofman gondolatai ezen a ponton egybecsengenek Julia Kristeváéval,³⁵ aki a „nyugtalanító különöst” illetően a humorban találja meg azt a magasabb esztétikai minőséget, amelynek segítségével fölébe emelkedhetünk szorongató érzéseinknek:

Néhányan képesek a különöst iróniává változtatni [...] a humorista átlépi a kísérteties küszöbét, és – egyfajta bizonyosságból fakadóan, ami saját létezésére vagy egy olyan univerzumhoz való tartozására vonatkozik, amit érinthetetlennek tekint, ahová nem férközhet be az ugyanaz és a másik, a kísértetek és a hasonmások harca – nem lát többet... füstnél, képzelt építményeknél, jeleknél. Nyugtalanóság és mosoly: e kettő közül választhatunk, mikor a kísérteties hatalmába kerít minket. A választás pedig annak függvényében történik, hogy mennyire érezzük magunkat otthonosan kísérteteink körében.³⁶

Továbbra is kérdés persze, hogy mi a helyzet az elhagyatott rét más szokatlanul ismerős lakóinak képlékeny identitásával. A kufliverzum esetében célszerű egy olyan művészi eljárást feltételezünk, amelyben az identitás már csupán lényegi mag nélküli pluralitásként, hibriditásában értelmezhető. Jean Baudrillard például, Julia Kristevához hasonlóan, tekintetbe véve a kulturális migráció okozta feszültségeket is, az én és a másik örök kibékíthetlenségének elfogadását hirdeti, amikor azt mondja, hogy: „Önmagadnak lenni: ennek nincs értelme, hiszen minden a Másiktól ered. Semmi sem önmaga, és nem is kell, hogy az legyen.”³⁷ De lényegében ezt az elképzelést közvetíti Wolfgang Welsch pluralisztikus művészetkonceptiója is, amely a kortárs műalkotásokban tükröződő kibékíthetlenséget egy mind inkább kiszélesedő kulturális tendenciaként értékeli:

A társadalom meghatározó pluralizálódása már régóta és ma különösen az individuumokra vonatkozik. Az identitás egyre kevésbé monolitikus, egyre inkább pluralisztikus fogalom. [...] Olyan objektumkonstellációk jönnek létre, amelyek ugyan nem tagadják meg a kiinduló identitásukat, de ugyanakkor

35 KOFMAN rámutat arra, hogy FREUD *A kísérteties-ről* szóló esszéje implicite magában foglalja az utána következő mű fő gondolatát: „Az Erósz és a halálösztön felbonthatatlan egysége bele van írva a freudi szövegbe – amely maga is különösen »kísérteties«.” (KOFMAN, i. m., 123.) Vö. KRISTEVA, i. m., 214.

36 KRISTEVA, i. m., 212.

37 Jean BAUDRILLARD, *A kibékíthetlenség*, ford. Klimó Ágnes = UŐ, *A rossz transzparenciája*, Bp., Balassi, 1997, 119–124., itt: 122.

egészen más, távol eső és szuggesztív identitásokba transzformálják. Az »átmeneti identitás« korunk egyik jellemző alapmotívuma – mind a szubjektum, mind az objektum, mind az egész világ (sőt világok) vonatkozásában.³⁸

Valami ilyesmivel számolhatunk a kufliverzum esetében, ha elfogadjuk, hogy alkotója az „átmeneti identitás” plurális művészeteszményének jegyében egy olyan abszurd világot valósít meg, amelyben a normalitás és a deviancia közti humoros határátlépésekkel minduntalan átbillen egymásba az azonos és a másik, visszahelyezve otthonába a kívülségbe száműzött idegent. Ezzel együtt a másik jelenléte, szerencsére, fontos a kuflik önmeghatározásában, amely kimondatlanul is magában foglalja azt a bölcs gondolatot, hogy: „A másik az, aki lehetővé teszi a számomra, hogy ne ismételjem magam a végtelenségig.”³⁹

38 Wolfgang WELSCH, Identitás az átmenetben. Filozófiai megfontolások a művészet, a pszichiátria és a társadalom aktuális affinitásáról, ford. Weiss János = Uő, *Esztétikai gondolkodás*, Bp., L'Harmattan, 2011, 123–137., itt: 124., 133.

39 Jean BAUDRILLARD, A tárgy mint idegen vonzerő, ford. Klimó Ágnes = Uő, *A rossz transzparenciája*, Bp., Balassi, 1997, 145–147., itt: 147.

MOTYOGÓK KARNEVÁLJA

Dániel András *Kufli* sorozatának mellékszereplői

A 19. *Kufli* kötet megjelenését követően kísérletet tettem arra, hogy a hálózatelemzés eszközeivel vizsgáljam meg a sorozatot. Azt reméltem, hogy a különböző visszatérő motívumok, a szereplő-funkciók és a narrációs technikák feltérképezése segít megválaszolni azt a meglehetősen prózai kérdést, hogy az évek során repetitív-vé vált-e a lassan jubiláló történetfolyam (rövid válasz: nem), emellett közelebb visz annak a kérdésnek a megválaszolásához is, miben rejlik a kuflik eredetisége. Noha a hálózatok elkészültek, az elemzés végül félbemaradt: gyorsan rá kellett jönnöm, hogy Dániel András képszövegei ellenállnak a rendszerezésnek. A szisztematikus leírás könnyedén ment mind a szöveg, mind a képek esetében, azonban a két médium határterületén egyenesen lehetetlenné vált. És bár a határ fogalmában implicit módon benne foglaltatik a minimális kiterjedés, a kuflik esetében éppen ezek a határok azok, amik beláthatatlanul tággyá válnak.

Hogy kicsit konkretizáljam a problémát: a *Kufli* történetek jellemzésének legnagyobb akadály a képeskönyvekben fel-alá mászkáló, a narrációban soha meg nem jelenő szereplők hada, akik szabadon bókálnak oldalról oldalra, akik folyamatosan kiegészítik az elbeszélést a saját észrevételeikkel, akik hídként funkcionálnak kép és szöveg között, és akik felett láthatóan sem a narrátornak, sem a befogadónak nincs hatalma. Nyilvánvaló, hogy egy statisztikai jellegű elemzésnek rájuk is ki kellene térnie: hányszor jelennek meg? milyen társaságban? visszatérő vagy alkalmi vendégek-e? miről beszélnek, kihez, és legfőképpen, mi célból?

Azonban ez nagyon is problematikus. És az még csak hagyján, hogy a naiv lejegyző rövidesen eljut a „rózsaszín, malacszerű, piros orrú, hegyes fülű élőlény” típusú definíciókig, ami pusztán nehézkessé teszi a leírást. A valódi gondot az jelenti, hogy a nyelv semmiféle támaszt nem kínál. Varga Emőke összefoglalása alapján az illusztrációkutatás kialakulásától egészen a nyolcvanas évekig tartotta magát az az alaptézis, hogy az ábra „kizárólagosan a kép szövegfüggősége (dependence), a »horgonyt vetés« (ancrage) jelesége felől” értelmezhető.¹ Ha ma már mindez nem is tűnik tartható megközelítésnek, arra akkor is jól rámutat, hogy látens módon milyen elvárásokat támasztunk a képeskönyvek vizuális kódrendszerével szemben. A teljesen fiktív malacszerű lény esetében azonban nem találunk sem valódi, sem szöveges referenciát: a befogadó magára marad az értelmezés feladatával.

1 VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Bp., L'Harmattan, 2012, 35–36.

A legnagyobb nehézséget pedig még csak nem is a lény kategorizációja vagy a cselekményben való elhelyezése okozza. A narratív képek számos különböző módon érzékeltethetik az idő múlását, de az egyik leggyakoribb megoldás a szereplőisméltés eszköze.² Érthető, ha a képsorozatot látva abból indulunk ki, hogy a kötetben többször is felbukkanó malacszerű élőlény egyetlen szereplő. Azonban a képeket egymás mellé helyezve el kell bizonytalanodnunk a megidézett karakter(ek)kel kapcsolatban: egy-, kettő-, három- vagy talán egyenesen négyféle figurával van dolgunk (1., 2., 3., 4. ábra)?³ Meddig terjed az (ön)azonosság? Mit tekinthetünk olyan lényegi vonásnak, amely már valódi elkülönöződést okoz?



1. ábra



2. ábra



3. ábra



4. ábra

Ezekre az élőlényekre nem találunk szavakat. A szereplők ellenállnak az egyértelműsítésnek, ezzel pedig már önmagukban is nyitottá teszik a képszövegeket. Saját névtelenségükkel mutatnak rá a nyelv működésére, hiszen a megismerés – és az uralom – szervesen összefügg a leírásra való képességgel. Azonban ez a verbális hatalomfosztás nemcsak az apró mellékszereplőket (Révész Emese kifejezésével élve széllényeket,⁴ Nagy M. Boldizsáréval kukucs-kálókat és motyogókat⁵), de a befogadókat is felszabadítja. A megnevezés kényszere önkéntelenül előhívja a nyelvi kreativitást. Mint a novemberi konferencián is kiderült, a verbális rámutatáshoz itt elengedhetetlen a körülírás gesztusa, ám a figurák grotesksége miatt ez szinte szükségszerűen humorforrássá válik. A felnőtt értelmező, akit megfosztanak megszokott nyelvi eszközeitől, gyermeki szerepbe kerül a kontrollhiány és a nyelv újrafelfedezésének/tudatosításának kettős tapasztalata miatt.

Vélhetően éppen ez, a hatalomvesztettség és a felszabadultság együttese eredményezi a *Kufl*i kötetek hatásmechanizmusát. A sorozat atmoszféráját meghatározó karneváli szemlélet és a képek műfajközöttsége, a kép és a szöveg egymásba folyó határa felborítja a megszokott hierarchikus viszonyt, ezzel pedig hatni tud a befogadókra is: a felolvasó felnőtt és a felolvasását hallgató gyerek valóban egyenrangú féllé válik.

A *Kufl*i történetek egyik fontos vonzereje, hogy a figurák egyaránt távol állnak a hagyományos (nép)mesei szereplőktől és a gyerekek hétköznapi élményeit feldolgozó, realiztikus képeskönyvek szándékosan jellem nélküli „Akárkijétől”. Az elhagyatott rét üde színfolt. Míg napjainkban az egyre több teret hódító teljesítménycentrikus nevelési elvek a gyerekkor idilljét az aktív

2 Vö. HORVÁTH Gyöngyvér, *A narratív képek rendszerezésének problematikája*, Helikon, 2013/1, 19–39.

3 DÁNIEL András, *Szerintem mindenki legyen kufl!*, Bp., Pagony, 2015, 7., 16., 23., 39.

4 Révész Emese a kuflikonferencián (*Felfordult a rét – A Tempevölgy jubileumi kuflikonferenciája*, 2023. november 4., Balatonfüred) használta a kifejezést.

5 NAGY M. Boldizsár, *Kukucs-kálók és motyogók*, Magyar Narancs, 2020/35, III.

felkészülés időszakává avanzsálják, addig Dániel se nem kifli-se sem kukac hőseit éppen azért kedvelik sokan, mert példát adnak arra, hogy az unatkozás, a szemlélődés és az öncélú elmélkedés rendkívül fontos, még akkor is, ha látszólag nem túl produktív folyamat. A felvállaltan lusta, sokszor ügyetlen és együgyű karakterek képszovegei örömelvűek, és – legalábbis elvi szinten – éppen a „tanulságos mesék” ellenében határozzák meg magukat.⁶

Ám Hermann Zoltán összegzése alapján „nincs ideológiamentes (gyerek)irodalom”,⁷ így természetesen még a tanulságellenes történeteknek is rendelkezniük kell valamiféle tanulsággal; a kérdés inkább az, mennyire expliciten fogalmazza meg ezt, illetőleg, hogy mit várnak el ennek értelmében az odaértett befogadóiktól. A *Kufli* sorozatból tényleg nem egyszerű praktikus tudnivalókat leszűrni, az viszont igaz, hogy a történetek határozott értékrendet képviselnek. Ha a képszoveg legközelebbi rokonait keressük, alighanem Lovász Andrea „erdős meséi” – A. A. Milne: *Micimackó*, Lázár Ervin: *A Négyszögletű Kerek Erdő*, Békés Pál: *A félőlény* – közé kell besorolnunk. „E mesék erdejének, ligetének izoláltságából fakadóan az ott élők valamennyien egy-egy zárt közösség tagjai, s az egyes szereplők egy nagyobb csoport keresztmetszeteként megjelenő (ember) típusokat jelenítenek meg”, akik „csak együtt boldogulhatnak, csapatot alkotnak, és éppen észbeli hiányosságaik miatt válnak mindannyian szeretetreméltókká.”⁸ A kuflik a felsorolt példákkal egyetemben a közösséget és a barátságot tekintik a legfontosabb értéknek, azzal a kiegészítéssel, hogy világukban az egyén szabadsága is megkérdőjelezhetlenné válik. Mindent elfogadó, mindent megengedő attitűdjük a teljes inklúzió gondolatát hangsúlyozza, hiszen világukból hiányzik az a biztos pont, ahonnan nézve mások kirekeszthetők lennének.⁹

Kelemen Attila az első *Kufli* kötet megjelenésekor egy fontos részletre hívja fel a figyelmet, mely „csodálatos utópiává” teszi a képeskönyvet.¹⁰ „Ha a kufliknak lenne zászlójuk, így nézne ki. De nincs zászlójuk, mert nem nagyon tudnák mire használni. Bárminek jobban örülnének, mint egy zászlónak.”¹¹

Az első kötet mindössze harmadik oldalpárján megfogalmazott tételt valóban nehéz lenne nem programadó szövegnek tekinteni. Kitüntetett pozícióját felerősíti, hogy rögtön a kuflik személyének és otthonának bemutatását követi – mondhatni, az éppen csak megjelenített közösség és haza azonnali, kodifikált, vizuális összegzéséről van itt szó, mely színeiben és formáiban már-már didaktikusan ikonszerű. Ám a zászló pusztá megidézésénél érdekesebb, hogy ezzel a

6 Vö. Sz. N, *Miért szeretitek a kuflikat? Ezt tudtuk meg a Nagy Kufli-Kérdőívből!*, Százhold Online, 2020. 11. 18., <https://www.pagony.hu/cikkek/miert-szeretitek-a-kuflikat> (Utolsó hozzáférés: 2023. 10. 10.)

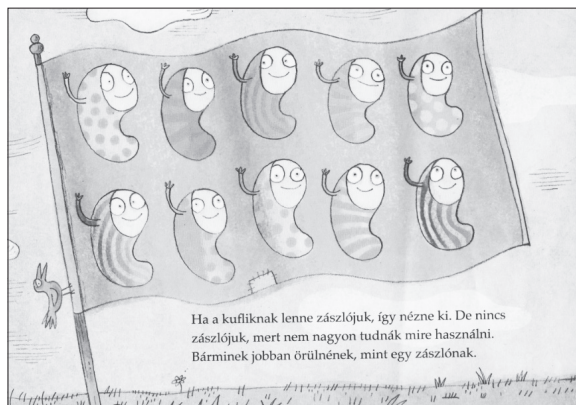
7 HERMANN Zoltán, A gyerekirodalom mint a politikai ideológiák médiuma. Buday Géza: A krasznabecsi háború / Bogáti Péter: Az ágasvári csata = *Medialitás és gyerekirodalom*, szerk. HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, LOVÁSZ Andrea, PATAKI Viktor, VINCZE Ferenc, Bp., Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan, 2020, 159.

8 LOVÁSZ Andrea, „Kész a lenyűgözés” (Sziij Ferenc: *Szuromberek királyfi*), *Jelenkor*, 2002/11, 1221–1222.

9 Szemben például *A Négyszögletű Kerek Erdő*vel: az egyéni szabadság Lázár ciklusában is kulcskérdés, ám ott egyáltalán nem evidencia. Az erdő lakóira sem normálisak, de a normalitás nagyon is létezik a világukban, hiszen az alapkonfliktusuk lényege éppen az, hogy a társadalom nem tűr el senkit, akit abnormálisnak bélyegez.

10 KELEMEN Attila, *Kufli-fraktálok*, Bárka, 2014/5, 52.

11 DÁNIEL András, *Egy kupac kufli*, Bp., Pagony, 2013, 11.



5. ábra

szöveg egyetlen célja elutasítani mindazt, amit az szimbolizál, még hozzá kettős okból. Az identifikáció szerepe felerősíti a közösségi hovatartozás élményét, cserébe viszont homogenizál: elnyomja az egyént. Mi sem példázza ezt jobban, mint a zászlón látható sematikus kuffi, mely egyik szereplővel sem mutat közelebbi hasonlóságot – mintha az ábrázolás egyenesen arra törekedne, hogy felszámolja az önálló személyiséget, mely a képszovegek világában központi érték. A csoporttagok védelme mellett pedig legalább ennyire meghatározó cél a csoporton kívüliek megóvása is: ahogy a kuffik világában nincs normalitás, úgy a zászló elutasítása egyben a kirekesztés lehetőségének elutasítását is jelenti. A kuffik lemondanak arról, hogy mások ellenében határozzák meg magukat.

A sorozat számos konkrét részletében tűnik még fel a hatalom és a kényszer elleni tiltakozás. Mohamanyi azért hagyja el az otthonát, mert Az Erdő Mihaszna Mágusa megtiltotta a sóhajtozást. A föld alatt lakó Kleofárd arra a kérdésre, hogy birodalmuknak van-e uralkodójuk, a „Még csak az kéne!” felkiáltással reagál. „Mindenünk van: éléskamráink, strandunk, csúszdánk, ruglipályánk. Mi szükségünk volna még egy uralkodóra is?”¹² A felsorolt tételek egymás mellé rendezése jól mutatja, hogy az uralkodó fogalma és funkciója felfoghatatlan a manóteve számára.

Maguk a kuffik pedig a szabadságuk maximális megőrzése érdekében tartózkodnak bármely olyan társadalmi-technikai vívmánytól, ami túlmutathatna egy természeti közösség mindennapjain. Markánsan elhatárolódnak mindattól, ami napjaink fejlett országaiban kereteket szab az egyéni létezésnek, még akkor is, ha csak formális mímelésről van szó. A fizetőeszköz nélküli réten mélységes felháborodást vált ki, mikor egy kiállításon szimbolikus árat szabnak a belépőknek, mikor a bogyószedést feltételekhez köti a bokor őrzője, vagy mikor a „máshogyoszkóp” a munkaidejére hivatkozik. Ha az egyéni szabadságot korlátozó elemek mégis bekerülnek a kuffik történeteibe, az csakis úgy történhet meg, ha önmagunk paródiájává válnak, és tulajdonképpen ez az, ami egyetemes szinten zajlik a *Kuffli* történetekben. A gyermekmese önmaga paródiájává válik, a hagyományos elemek sorra megkérdőjeleződnek, a képszoveg pedig következetesen reflektál is erre a változásra.

12 DÁNIEL András, *Kuffli a föld alatt*, Bp., Pagony, 2019, 23.

Az elhagyatott réten kizökken az idő – a tokafa odva időkapu, a vadonatúj évszak annak az eredménye, hogy „nagyon ritkán valahogy apró hiba támad az időben”,¹³ a csocsótány egyszerre-néző gépe megmutatja „a múlt, jelen s jövő” eseményeit,¹⁴ Titusz születésnapja pedig augusztus akárhányadikára esik. És a kufliknak nem céljuk helyretolni ezt az anomáliát: a lényeg éppen az, hogy kiszakadnak az időből. A sorozat világa az egyetemes karnevál világa.

Mihail Bahtyin híres elemzése Reblais művészetét a népi nevetéskultúrával és karnevál élet-érzésével hozza összefüggésbe, melyet a következőképpen ír le:

[A] „hivatalosság” sajátos, elvi, engesztelhetetlen elutasítása jellemzi: ábrázolásmódja szétvet minden dogmát, szembeszegül minden tekintélyi úton szentesített szabályossággal, képtelen rá, hogy bármit egyoldalúan komolyan vegyen, nem tud megnyugodni semmiféle befejezettségben és megállapodottságban, semmiféle kizárólag komoly szempont érvényesítésében, mindennemű gondolati és világnézeti végérvényességet és megoldottságot elutasít.¹⁵

Bahtyin értelmezésében a karnevál a nép ünnepe, melyben önmaga lehet és melyet önmagának tart. A hivatalos hatalomnak, az egyháznak és a világi uralkodóknak nincs beleszólása, a hierarchikus viszonyok ideiglenesen zárójelbe kerülnek, a hétköznapi megszokott rendje pedig felbomlik. A kuflik esetében nem az elnyomott népről, hanem a megszelídített gyerekkorról van szó, és a gyerek nevelését és tanítását szolgáló – egyébként nyilvánvalóan szükséges – szabályrendszerrel. A *Kufli*-univerzum értelmezhető úgy is, mint a gyerekek mindennapjaiban tapasztalt „kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti fölfüggesztésének ünneplése.”¹⁶

A karnevál és a gyerekirodalom kapcsolata általában sem újkeletű gondolat. John Stephens, aki először foglalkozott részletesen a témával, úgy látja, a karneváli gyerekkönyvek az 1960-as évektől kezdtek teret nyerni. A korpusz jellegzetessége, hogy „a tekintélyelvűséggel és a komolysággal szembeni ellenállást fejez ki, és gyakran az uralkodó irodalmi formák és műfajok paródiájaként, vagy nem kanonikus formájú irodalomként nyilvánul meg.”¹⁷ Bár az előbbi jellemzők alapján korábbi szövegeket is besorolhatunk a hagyományba – például Lewis Carroll *Alice Csodaországban*-ját vagy Heinrich Hoffmann *Kócos Petijét* –, logikusnak tűnik John McKenzie következtetése is, aki egyenesen a posztmodern felől értelmezi a karneváli gyerekirodalmat, mert mindkét esetben igaz, hogy „a középpont decentralizálódik, és a játékosság a perifériákon robban ki.”¹⁸ Azonban úgy véli, a karneváli képeskönyvek hatása elsősorban nem is csak a felforgató-

13 DÁNIEL András, *A kuflik és az Akárm*, Bp., Pagony, 2021, 40.

14 DÁNIEL András, *A kuflik és a szélposta*, Bp., Pagony, 2018, 40.

15 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művésze, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Rabelais és Gogol. A szó művésze és a népi nevetéskultúra*, Bp., Osiris, 2002, 10.

16 *Uo.*, 18.

17 John STEPHENS, *Language and ideology in children's fiction*, London, New York, Longman, 1992 (Language in Social Life), 121. [Ahol nem közlöm a fordító nevét, az idézet a saját fordításom, V. V.]

18 John MCKENZIE, *Bums, Poo and Wees. Carnavalesque Spaces in the Picture Books of Early Childhood. Or, Has Literature Gone to*

rákérdező jellegükből vagy a játékosságukból adódik, hanem abból, hogy mindezt a való életben, a felolvasás szituációjában is átélhető közös élménnyé teszik: „[a]mikor a felnőttek önmagukon nevetnek és részt vesznek a bolondok ünnepén, a hierarchiák felbomlanak, és a gyerek érzi, legalább a karneváli pillanat erejéig, az emberi közösséget.”¹⁹

A *Kufli* történetek egészen egyedi módon valósítják meg ezt az egyenrangúsítást, az alá- és fölérendeltség megszűntetését, de általában is igaz rájuk, hogy rengeteg bahtyini szempontnak felelnek meg, és természetesen sok karneváli képeskönyvvel is rokonságot mutatnak – noha ebből a szempontból már nem feltétlenül tekinthetők tipikusnak.

Hogy a legszembetűnőbb párhuzamból induljunk ki: a karneválok lényegéhez tartozik a színpompás vásári multság, melynek meghatározó résztvevői a különböző csodabogarak: „óriások, törpék, nyomorékok, »tudós« állatok”, nem beszélve a bohócokról és bolondokról.²⁰ Az elhagyott rét élővilága látványos rokonságot mutat ezzel a képpel: a sokszemű, soklábú, sokfejű, olykor hibrid élőlények, a semmiféle létező állathoz nem hasonlító szerzetek és a beszélő tárgyak mellett maguk a kuflik már-már szokványos figuráknak tűnnek. Pedig a magyar gyerekönyvekben alapvetően szokatlan groteszk a hét főszereplő megjelenését is meghatározza.

Az olvasó szükségképpen ambivalens módon közelít a bizarr testekhez. Ha tárgyilagosak akarunk lenni, be kell látnunk, hogy a kuflik szőrös, húsos, leginkább férgekre emlékeztető lények, és mint ilyenek, abszolút ellentétes esztétikai minőségeket visznek színre. A leírás alapján taszító szereplőket nemcsak a viselkedésük és a protagonista szerepük teszi bájosná, hanem a gyermeki alkat (nagy fej, nagy szemek, apró végtagok) és az emberi testszint idéző bőr is, melyen még a pirozspozsgás orcák is helyet kapnak. Az arckifejezések változatossága, a soha nem ijesztő, de mindig csúnya-vicces grimaszolás is ezt a hatást erősíti fel. A gazdag fintorok – sőt, magának a mimikának a tematizálása (*A kuflik és a pofavágóverseny*) – és az előszeretettel használt jelmezek rájátszanak a maszk szimbólumára is, mely erőteljesen kötődik a karnevál fogalmához, a „szerepcserékből és az átváltozásokból fakadó örömhöz, a dolgok viszonylagosságában való vidám gyönyörködéshez, az azonosság és az egyértelműség jókedvű tagadásához, a dolgok önmagukkal való bárgyú egybeesésének elutasításához.”²¹

Részben alighanem éppen a jelmezek felfokozott jelenléte az, ami miatt a kuflik elűtnek a karneváli képeskönyvek zömétől. Stephens szerint „a gyerekirodalom kérdő szövegei jelentős teret engednek annak, amit Bahtyin »anyagi-testi elvnek« nevezett.”²² Az étkezéssel, a szexualitással és kiválasztással kapcsolatos testi funkciók tehát nemcsak a karneváli filozófiában töltenek be kiemelt szerepet, hanem ennek gyerekirodalmi vetületében is, azzal a többé-kevésbé indokolt

the Dogs?, English Teaching-practice and Critique, 2005, 85.

19 *Uo.*, 87.

20 BAHTYIN, i. m., 13.

21 BAHTYIN, i. m., 50.

22 STEPHENS, i. m., 122. Stephens a karneváli gyerekirodalmi műveket Catherine Belsey-féle kérdő szövegeknek tekinti, melyek arra kényszerítik a befogadójukat, hogy folyton kétségbe vonja az egységes nézőpont lehetőségét. Catherine BELSEY, *A szubjektum megszólítása*, ford. PETE Klára, Helikon, 1995/1-2, 14-34.

eltéréssel, hogy a gyerekirodalomban utóbbi kettő jellemzően csak szimbolikus formában, a meztelenség és a bepizskolódás képein keresztül jelenik meg. A kuffik esetében azonban nemhogy szexualitásnak, még vetkőzésnek sincs nyoma: a sorozatban mindössze egyszer válik témává a csupaszb test (*A kuffik és az elveszett folt*), ám a meztelenség ekkor láthatóan nem felszabadítja, hanem egyenesen traumatizálja a főszereplőket. A jelmez jelentősége ebben a világban olyan mérvű, hogy a kuffik az identitásukat is a ruháknak köszönhetik („Zödön a legzöldebb. Pofánka a legpirosabb”). Az egyformán testszínű kuffik a jelmez eltűnésével tehát nemcsak személyiségüket veszítenék el, hanem olyan önazonosságra kényszerülnének, mely visszakényszerítené őket állatszerűségükbe.

Az viszont nem is szorul kiemelésre, hogy a *Kuffi*-univerzumban az étel kiemelt jelentőséggel bír. Wendy R. Katz szerint a gyerekirodalomban az ennivaló egyébként is meghatározó motívum, részben éppen azért, mert, mint az angol gyermekirodalom példáján bemutatja, „különösen hangsúlyos gyakorlat, hogy az étkezéseket a gyerek társadalmi rendhez való alkalmazkodásának, a társadalmi követelmények betartásának mércéjéül használják.”²³ A karneváli rend értelmében az étkezés ezen funkciója megkérdőjeleződik, helyette pedig a fogyasztás öröme válik dominánssá.

Könnyű belátni, hogy a kuffik esetében ez az étellel kapcsolatos szuverenitás sokszorosan teljesül: a szereplők tartózkodnak minden olyan formaságtól, melyet korlátozásként kellene megélniük, legyen szó az étkezések időpontjáról, gyakoriságáról, mértékéről, helyszínéről vagy eszközeiről. A szabadság totalizálásaként értelmezhető az is, hogy a kötetlenség védelmében rendszerint még a sütés-főzést – a civilizáció elemi eljárásait – is messzemenőkéig kerülik. Ez alól csakis a lakomák és ünnepek képeznek kivételt, melyekkel rendszeresen találkozhatunk a különböző kötetekben, és melyek ismét csak szervesen hozzátartoznak a karneváli világhoz. A születésnap, a nyári szilveszter, a köszöntő- és búcsúünnepek mellett érdemes kiemelni azt a spontán, minden élőlényt megmozgató rendezvényt, mely a puffpudingfőzést követi, és mely különösen alkalmas ennek az életérzésnek a bemutatására. A veszélyforrássá váló, végtelenségig dagadó puffpuding nemcsak a „terülj, terülj asztalkám” parodisztikus változta, hanem a bahtyini karnevál komplex eszköze is, mely megtestesíti a lázadás és a szerepcsere gesztusát, az egymásba olvadó organizmusokat és a létszimbólumként értelmezett ennivalót is. Hab a tortán, hogy a történet végén a hatalmasra duzzadó, ínycsiklandozó és megszelídült puding még a kuffik otthonát is belepi, ezzel pedig nemcsak a különböző terek funkciója keveredik össze, de arra is lehetőség nyílik, hogy a rét minden lakója csatlakozzon a már-már korlátlan falatozáshoz.

A minden élőlényre kiterjedő szórakozás egyébként is általános fordulat a cselekményben, és nagy jelentőséggel bír. A karneváli világában a játék elengedhetetlen elem, a *Kuffi* történetekben pedig rengeteg példát találhatunk rá, a „szökdelős-elkapós”-tól kezdve a „bogáncsfocin” át egészen a „szötymaghéjpöckölés”-ig. A játékok egy része azért válik érdekessé, mert különleges intellektuális-pszichológiai erőfeszítést kíván – „játsszuk azt, hogy úgy nézünk ki, amilyennek látni szeretnénk magunkat, ha valaki olyan lennénk, aki minket néz!”²⁴ –, mások azért, mert

23 W. R. KATZ, *Some uses of food in children's literature*, *Children's Literature in Education*, 1980/4, 193.

24 DÁNIEL András, *A kuffik és a máshogyoszkóp*, Bp., Pagony, 2020, 29.

kreativitást igényelnek, mint például a címadó „zsunyér és kopollán”, melyeket még ki kell találni a közös játék előtt. Azonban a karneváli életöröm szempontjából több figyelmet érdemel a kézen-, szárnyon- és csáponjáró-verseny (mely éppen a bahtyini fent és lent kézzelfogható felcserélését követi!), a minden rétlakóra vonatkozó jelmezbál és a spontán zenekaralapítás. Ezekben a pillanatokban ugyanis Dániel kötetei azt valósítják meg, ami végső soron nemcsak tartalmilag, de formailag is megteremti a karneváliság lényegét. Ugyanis a

karnevál nem osztja fel a résztvevőket előadókra és nézőkre. A rivaldát még kezdetleges formájában sem ismeri. A rivalda megsemmisítené a karnevált (s ez fordítva is igaz: a rivalda kikiktatása megsemmisítené a színpadi látványt). A karnevált nem nézik, hanem élük, méghozzá mindenki, mert a karnevál – eszméjéből következően – össznépi.²⁵

Mindannak dacára, hogy a *Kufli* történetek rengeteg újítást hoznak mind szemléletükben, mind karakterábrázolásukban, mind a történetvezetés terén, úgy hiszem, mégis jól meghatározható, miben rejlik a működésmódjuk: az eredetileg csak mellékes poénnak szánt motyogók túlnőttek rendeltetésükön, és minden értelemben össznépivé tették a képeskönyveket.

Friedrich Kittler meghatározása szerint „1895. december 28. óta a magas irodalomnak egyetlen biztos ismérve van: a megfilmeshetetlensége.”²⁶ Bár a kuflikkal kapcsolatban idézni ezt a tézist elsősre meggondolatlanságnak tűnhet, tekintve, hogy a kitalált világ immár három filmmel és külön sorozattal is büszkélkedhet, indokoltnak érzem. Egyrészt a művészi folyamat alakulása miatt itt most már nem adaptációról beszélhetünk, hanem különböző médiumokra szabott változatok együttéléséről, másrészt, ennek következményeként, a motyogók poétikai eszközét a filmes médiumokban mással kellett helyettesíteni. A szövegben jelöletlen mellékszereplők csak a képeskönyv világában, annak a nyelvén képesek betölteni saját szerepüket.

Zólya Andrea Csilla szerint a *Kufli* könyvek egyesítik magukban „a képeskönyvek, böngészők, képregények és a karikatúrák” vonásait.²⁷ Noha az említett műfajok mindegyike külön-külön is érdemes lenne a figyelemre, a motyogók funkciójához mégis a böngészők felől kell közelítenünk. Cornelia Rémi összefoglalásában „a böngészők a képkönyvek egy olyan típusa, amely egy sor szereplőktől és részletektől hemzseggő panorámaképet jelenít meg.”²⁸ Elys Dolan ezt a definíciót azzal árnyalja, hogy a lényegében szöveg nélküli képkönyvek közül a picturebookok, tehát kép és a szöveg kettős kódrendszerén keresztül kommunikáló médiumok közé sorolja át a műfajt, ami jóval nagyobb teret enged az intrainikonikus, képbe ágyazott feliratoknak és a szövegbuborékoknak.²⁹

A Bosch és az idősebb Bruegel képi világából táplálkozó képeskönyvek jellemzően stilizált, jól felismerhető helyszíneken vonultatnak fel többé-kevésbé realiztikusan ábrázolt szereplőket

25 BAHTYIN, i. m., 15.

26 Friedrich A. KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, ford. Michael METTEER, Stanford, Stanford University Press, 1990, 248.

27 ZÓLYA Andrea Csilla, *A kuflik és a populáris zsánerek*, Partitúra, 2021/2, 76.

28 Cornelia RÉMI, Reading as playing. The Cognitive Challenge of the Wimmelbook = *Emergent Literacy: Children's Books from 0 to 3.*, ed. Bettina KÜMMERLING-MEIBAUER, Amsterdam, Benjamins, 2011 (Studies in Written Language and Literacy 13), 115.

29 Elys DOLAN, *How Wimmelbooks Work. A Snail's Guide*, Sequentials, 2017/1, 1.

(akár egymással összefüggő) hétköznapi szituációkban.³⁰ Mivel a viszonylagos életszerűség nagyban megkönnyíti a beazonosítást, a böngészőkre gyakran tekintenek alkalmazott gyerekkönyvekként. Sarah Dowhower a vizuális játékkönyvek felől értelmezi őket: ezek a művek

arra invitálják az olvasót, hogy lépjen kapcsolatba a képekkel, találjon meg rejtett tárgyakat, hasonlítson össze egyik képről a másikra bekövetkező változásokat, párosítson, jósoljon, alkosson történeteket, vagy játsszon vizuálisan az illúziókkal és az oldalakon található átváltozásokkal.³¹

Ám a böngésző ennél az elsődleges megközelítésnél jóval gazdagabb lehetőségeket kínál, éppen mert a játékkönyvekkel szemben nem fogalmaz meg egyértelmű feladványokat vagy utasításokat: Robert L. Bonn szerint a hasonló felépítésű képeken a részletek gazdagsága azt eredményezi, hogy „a cselekménynek nincs igazi középpontja.” A felkínált fókusz helyett nekünk kell kitárlálni, mire összpontosítunk, így „más szavakkal, már maga a kép nézegetése is játékká válik.”³² A szabadon bejárható képsorozatok, a böngészők tehát nyitott művek, melyek számos olvasatot tesznek lehetővé, így pedig nemcsak arra adnak a gyerekek számára is befogadható mintát, hogy hogyan kell értelmezni egy műalkotást, de Rémi szerint egyenesen „leírhatóak úgy is, mint a világ modelljei és vice versa.”³³

A *Kuflik* kötetek a böngészőkből táplálkoznak, azonban nem állnak meg itt: érdekességük éppen ez, hogy a hagyományos böngészőkhöz képest ebben az esetben igenis létezik egy egyetlen kiemelt történetszálra koncentráló, összefüggő narratíva, amely – elvileg – uralja a képeskönyvet. A böngészők demokratikusan egyenrangú alakjai itt mellékszereplőkké válnak, mert a narrátor kizárja őket a szöveg médiumából.

A névtelen figurák egy cselekményen kívüli cselekményt hoznak létre, melynek legmeghatározóbb vonása, hogy folyamatosan elbizonytalanítja önmagát a történet főszálához képest. Nagy olvasatában a „kis kukucskálók és motyogók” az elbeszélő alteregói,³⁴ míg Heizinger Anita „a görög tragédiák kórusának funkciójával ruházza fel” a szereplőket.³⁵ Ács Dániel kritikájában egyszerűen úgy fogalmaz, a pöttöm lények „rezonőrök, kellemetlenkedő trollok”,³⁶ Zólya megközelítésében pedig a lények célja a különböző narratív síkok relativizálása: „a kuflik, a

30 A műfaj talán leghíresebb példája Rotraut Susanne Berner 4+1 kötetből álló sorozata. Rémi kiemeli, hogy ez a vállalkozás szintet is lép, mivel a történetszálak nemcsak az egyes köteteken belül, de azok között is folytatódnak. RÉMI, i. m., 125.

31 Sarah DOWHOWER, *Wordless Books. Promise and Possibilities, A Genre Come of Age*, Promises, Progress and Possibilities, Perspectives of Literacy Education, 1997, 61.

32 Robert L. BONN, *Painting Life. The Art of Pieter Bruegel, the Elder*, New York, Chaucer Press Books, 2007, 35.

33 RÉMI, i. m., 121.

34 NAGY, i. m., III.

35 HEIZINGER Anita, *Szerintem legyen!*, Bárka, 2016/2, 61.

36 ÁCS Dániel, *Egy tökéletes mese ovisoknak, akiket nem érdekelnek a tanulságok*, 444.hu, 2016. dec. 17., <https://444.hu/2016/12/17/egy-tokeletes-mese-ovisoknak-akiket-nem-erdekelnek-a-tanulsagok> (Utolsó hozzáférés: 2023. 09. 06.)

háttérszereplő rétlakók és a narrátor objektívének váltogatása mutat rá tehát arra, hogy mennyire sok rétegű az élet legapróbb és viszonylag leghétköznapiabb eseménye is.”³⁷

Dániel vívmánya, a képeskönyvek illusztrációján megjelenő, verbálisan elhallgatott figurák lényegüket tekintve nem újak. A picturebook műfajában nagyon könnyen találhatunk párhuzamokat, hiszen a poétikai eszköznek egészen komoly hagyománya van. A Jane Doonan által „running stroies”³⁸ névre keresztelt jelenség megfigyelhető például Sven Nordqvist *Pettson és Finduszában*, Tove Jansson múminokról szóló képeskönyvében, David McKee vagy Anthony Browne műveiben.³⁹

Maria Nikolajeva és Carole Scott szillépszisként hivatkozik a jelenségre: „ezek a szerzetek, akiket az elsődleges narratíva soha nem önt szavakba, látszólag teljesen független életet élnek. Azonban cselekvéseikre hatást gyakorolnak az elsődleges narratíva eseményei vagy legalábbis tematikusan kapcsolódnak ezekhez.”⁴⁰ Funkciójukat tekintve ekkor még csak a vizuális médium előtérbe helyezését, az apró részletek felfedezésnek lehetőségét és a híres műveket megidéző allúziót emelik ki. Ám Nikolajeva később a közös a meghatározás alapján már rámutat arra is, hogy szerepük felértékelődhet. Egyfajta nagyon általános tipológiát is kínál: „a mellékesen futó cselekmények kommentálhatják az elsődleges narratívát, vagy lehetnek teljesen függetlenek, vagy akár izgalmasabbnak is bizonyulhatnak, mint maga a főszál.”⁴¹ Bonnie Kneen egy McKee-képeskönyv kapcsán radikális példát mutat arra, mikor a mellékszereplők túlnőnek a főszereplőkön. Az *I Hate My Teddy Bear* verbális narratíváját uraló veszekedő gyerekek konkrétan lemaradnak a „befejezetlen, megmagyarázatlan történettöredékekről”, melyek megelevenednek mögöttük a képek háttérében.⁴² A rendkívül összetett mellékszálak ebben az esetben már nemcsak gazdagítják vagy értelmezik az elsődleges cselekményt, hanem többlettartalmat, önálló jelentést is nyernek hozzá képest.

Dániel megoldása két okból nevezhető mégis nagyon eredetinek: az egyik az, hogy a *Kufli* történetekben az elhallgatásra kárhoztatott kukucskálók és motyogók nem elégszenek meg a csöndes ellenállással, hanem ténylegesen betörnek a szövegbe. Bár a narrátor soha nem emlékezik meg róluk, a szövegbuborékok révén ők is hangot kapnak. A másik, az előbbi eljárásnak köszönhető újítás, hogy a mellékszereplők az eddigiéknél jóval változatosabb módon tudnak kapcsolódni az elsődleges narratívához:

37 ZÓLYA, *A kuflik nyomában*, i. m.

38 Jane DOONAN, *Looking at Pictures in Picture Books*, Stroud, Thimble, 1993, 18.

39 Anthony Browne képeskönyveiben érdemes külön is figyelmet szentelni az elszabaduló mellékszereplőknek, mert önálló narratív/pszichológiai funkciójuk van: jellemző, hogy a főszereplő gyerekhős verbálisan nehezen megfogalmazható érzelmeit a szövegtől független képi részletek fejezik ki. Vö. Joseph H. SCHWARCZ, Chava SCHWARCZ, *The picture book comes of age: looking at childhood through the art of illustration*, Chicago, American Library Association, 1991, 72–78.

40 Maria NIKOLAJEVA, Carole SCOTT, *How Picturebooks Work?*, London, New York, Routledge, 2006, 168.

41 Maria NIKOLAJEVA, *Play and Playfulness in Postmodern Picturebooks = Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality* eds. Lawrence R. SIPE, Sylvia PANTALEO, New York, Routledge, 2008, 67.

42 Bonnie KNEEN, *Granpa and the polyphonic teddy bear in Mr Magritte's multidimensional gorilla park: complexity and sophistication in children's picture books*, Pretoria, University of Pretoria, 2003, 95.

1. Az elsődleges narratívától független, öncélú mellékszál

Zödön elszakadt nadrágjának tárgyalása közben egy sárga, pöttyös motyogó: „Böfögnöm köll.”⁴³

2. Az elsődleges narratívához kapcsolódó mellékszál

a. egyértelmű kapcsolat

A jelmezbálba készülődő kuflik fölött lebegő felhő: „Felhőknek is kell jelmez?”⁴⁴

b. A mise-en-abyme, a mellékszálak összjátéka

Összetett eljárás, mely általában nem egyetlen mellékszereplő révén jelenik meg, hanem több mellékszál együttműködéseként.

A *Mi újság, kuflik?* bonyodalmát például az a felismerés okozza, hogy a kuflik következetesen bajba keverednek, így a változatosság kedvéért kipróbálják, milyen az, ha direkt nem csinálnak semmit. A névtelen rétlakók kommentárjaiból hét olyan mellékszál bontakozik ki, mely több oldalon is folytatódik, és valamilyen módon tükrözi a kuflik kalandját. Találkozunk például a meglehetősen rossz önképpel bíró versenycsigával, aki meg van győződve hihetetlen sebességéről, és a hópihével, aki célul tűzi ki maga elé, hogy megálljon a levegőben. Bár ez elvileg sikerül is neki, részben minimális mérete, részben a könyv tematizált megrajzoltága miatt teljesítménye humorforrássá (esetleg elgondolkodtató létértelmezés-csírává) válik. Az összeolvasás során a történetek egymásra vetülnek, így a kis figurák szálai konkrét értelemben csábításként tételeződnek – egy eny nyire nyüzsgő, mozgalmos helyen különösen nehéz semmit sem csinálni! –, szimbolikusan pedig elmélyítik a kaland kihívásjellegét, a saját korlátok feszegetésére irányuló próbatételszerűségét, melyre a kuflik főszála épül.

3. allúzióra és intertextualitásra épülő mellékszál

Az allúziók érdekességét a kuflik esetében az adja, hogy nagyon különböző kategóriák rendelődnek egymás mellé. A csak felnőtteknek szánt kiszólások és a gyerekek számára is dekódolható irodalmi és kulturális utalások mellett megkülönböztethetünk nemzetközi, a képekonyvekben gyakran megidézett alkotókat (pl. Magritte), olyan magyar művészeket, akiket jellemzően ritkán elevenítenek meg groteszk formában (pl. a saját versét szavaló, félig állat-félig ember Berzsenyi) és önutalásokat is (pl. Imikém, a bádognyúl, Dániel egy másik szereplője). Az allúzió megvalósítása szintén változatos lehet: a szövegszerű idézet mellett érdemes idesorolni az elhagyatott réten található könyveket és az olyan szituációkat is, amikor egy műalkotás konkrétan „megelevenedik” (pl. Magritte *Ez nem egy pipája* a pipafa termése révén tűnik fel. Az új kontextus természetesen kibővíti a jelentést is).

Az allúziók fizikailag is kiemelt helye, a szövegbuborékok szintén újszerű lehetőségeket kínálnak, hiszen lényegében hiperhivatkozásokként működnek. Még ha a fiatalabb befogadók nem is

43 Érdemes figyelni arra, hogy az anyagi-testi elv, mely a főszereplők esetében csak az étkezésben nyilvánul meg, a perifériákon elszabadul: a motyogók például rendszerint ürítenek. A hierarchia felborítását célzó képekonyv tehát ismét két szinten működik, mikor a motyogók még külön a kuflik ellen is „fellázadnak”. DÁNIEL András, *A kuflik és az elveszett folt*, Bp., Pagony, 2020, 16.

44 DÁNIEL, *Szerintem mindenki legyen kufli!*, 9.

ismerik az összes idézetet, akkor is tisztában lehetnek azzal, hogy itt érdemes utalásokat keresniük. Ez akár fordított működésmódot is eredményezhet: a poén üres helye alkalmassá válhat az érdeklődés felkeltésére, sőt akár a későbbi ráismerés élményét is megadhatja a majdani olvasóknak.

4. Nyelviséggel kapcsolatos mellékszál

Az egyik oldalon elcsúszó giliszta: „Bocs, hogy itt lábatlankodom!”⁴⁵

5. Metafikatív, kapcsolatteremtő mellékszál

A történetek szereplőinek, az elbeszélőnek és a befogadónak a világa jellemzően átjárhatatlan; nagyon ritkán találunk csak példát arra, hogy valaki kísérletet tegyen a különböző szintek közötti átjárásra. Egészen más a helyzet a láthatatlannak-hallhatatlannak ható motyogókkal, akik egyik réteghez sem tartoznak igazán, mert hol a cselekmény részeseként, hol értelmezőként, hol pedig az alkotói folyamat irányítójaként vétetik észre magukat, és mint ilyenek, mindenkivel próbálnak kapcsolatot teremteni.

a. A szereplőkkel

A Bújócskázás Világnapján több esetben is láthatjuk, hogy a névtelen motyogók köszöntik az éppen rejtőzködni próbáló kuflikat.

b. A befogadókkal

„Kérem, lapozzanak tovább. Nem szeretem, ha bámulnak”, szólítja fel egy szakállas (?), ormányos kukucskáló az olvasót az előzéklapon.⁴⁶

c. A narrátorral szemben

„Mindenki aludt, kivéve a denevéreket, pár éjszakai lámpáskukacot meg egy holdkóros pelét,” kezdi a *Jó éjszakát kuflik!* narrátora, mire egy láthatóan éber, a fikatív kamerához közelítő mellékszereplő közbevág: „És én? Rólam szó sem esik?”⁴⁷

6. Tematikus mellékszál

a. Fikcionalitás

A sorozat témái közül kiemelkedik a kontingencia, az ítélet felfüggesztése, de a felépített világra általában is jellemző, hogy el-elbizonytalanodik. Ennek egyik legszembeszökőbb tulajdonsága az elhagyatott rét és a kuflik fikcionalitása. Reflexióik alapján a motyogók itt mind a főszereplők, mind önmaguk helyzetével kapcsolatban biztosabb tudással rendelkeznek a kufliknál, de az univerzum szabályrendszere még ezzel együtt is tisztázatlan. Hol filmforgatásként azonosítják a *Kufli* történeteket, hol megrajzolt képekonyvekről beszélnek. „Nem értem! Miért ragaszkodtak hozzá,

45 DÁNIEL András, *Tengerre, kuflik!*, Bp., Pagony, 2018, 35.

46 DÁNIEL András, *A kuflik és a pofavágóverseny*, Bp., Pagony, 2019.

47 DÁNIEL András, *Jó éjszakát, kuflik!*, Bp., Pagony, 2016, 7.

hogy lila kalapot vegyek fel ehhez a jelenethez?” panaszolja egy gazdátlanak tűnő szövegbuborék, mely egy ködbe vesző kukucskálóhoz tartozik.⁴⁸

b. Függetlenség

Annak ellenére, hogy a mellékszereplők tisztában vannak a főszereplőkre vonatkozó cselekmény kiemelt szerepével, nem tekintik magukat alárendeltnek a kufflikkal szemben. Sok megjegyzésükből éppen az elhagyatott rét zsbongó és a kufflik nélküli is zavartalan életének önértéke válik nyilvánvalóvá. „Én nem szereplő vagyok, csak egy ácsorgó”, deklarálja jogait egy négylábú, sárgás figura.⁴⁹

c. Paratextus

„Szerintem mindenki legyen k”, festi fel a *Szerintem mindenki legyen kuffli!* című kötet belső borítójának feliratát egy motyogó.⁵⁰

d. Könyvtárgy

„Mit keres itt ez a sok buborék?” – értetlenkedik az állandó mellékszereplő, a repülő, akit ezúttal megzavarnak szokásos röppályáján. Méghozzá azok a gondolatbuborékok, melyek a kufflik jelmeztartalmazzák, és melyek ezek szerint fizikai tárgyként tételeződnek a közös képkompozíción, és ütköztetik egymással a különböző műfajok – képregény és képeskönyv – formainyelveit. Szó szerint.⁵¹

7. Modellt kínáló mellékszál

a. Alkalmazás

A kukucskálók nemcsak az elsődleges cselekményszál eseményeit tematizálják, hanem más mellékszereplőkre is felhívják a figyelmet. Tulajdonképpen mintát kínálnak a helyes olvasáshoz azzal, hogy a más motyogókat fontos résztvevőnek láttatnak. Pl. „Mit keres itt egy versenycsiga?”, értetlenkedik az üreglakó.⁵²

b. Attitűd

A motyogók – végül – nemcsak azt mutatják meg, hogyan érdemes olvasni a képeskönyveket, de olyan befogadói szereplehetőségeket is kínálnak, mellyel az olvasó azonosulhat. „Nem szeretem az olyan könyveket, amelyek tele vannak furcsa lényekkel...”, panaszolja az új *Kuffli* kötet láttán egy háromszemű, kétorrú élőlény.⁵³

A motyogók változatos megnyilatkozásainak fényében tehát a képeskönyv háromféleképpen kommunikál: a narrátor tisztán verbális, a kufflik majdnem teljesen vizuális, a motyogók pedig

48 DÁNIEL András, *Kufflik a láthatatlan réten*, Bp., Pagony, 2017, 11.

49 DÁNIEL, *Tengerre, kufflik!*, 46.

50 DÁNIEL, *Szerintem mindenki legyen kuffli*, 4.

51 *Uo.*, 20.

52 DÁNIEL András, *A kufflik és a mohamanyi*, Bp., Pagony, 2017. 31.

53 DÁNIEL, *Jó éjszakát, kufflik!*, 3.

hibrid módon, egyszerre szöveg és kép segítségével. A főszereplők természetesen beszélnek, ám szólamukat szinte minden esetben áttételesen, az elbeszélő tolmácsolásában halljuk. Lényegében csak olyankor tudnak ellenőrzés nélkül – szövegbuborékban – megszólalni, amikor az nem számít: a cselekmény lezárulta után, az összefüggő szöveg megszűnését követően, vagy a tömegjelenetekben, ahol nem számít a mondanivalójuk.

A verbális narratíva tehát a hierarchia tematizált felborítása mellett is uralma alá hajtja a kuflikat. Így a szituációban továbbra is benne rejlik a konzervált rend: a felnőtt stabilizált hatalma a gyerek felett, a szöveg stabilizált hatalma a kép felett. Az előbbieknél jogában áll az alárendelt értelmezése, és közvetve a kisajátítása is.

A szóhoz jutott motyogók ezt a hatalmi viszonyt törlik meg. A mellékszereplők szabadon szólnak bele az elbeszélő narratívájába: tetszésük szerint kétségbe vonják, értékelik, továbbszövik, kiforgatják a mondanivalóját. A sorozat legfőbb értékei, a szabadság és a személyiség korlátlanságának értelmében valamennyien hozzátesznek a műegészhez, úgy, hogy közben megélik a kötöttségek nélküli önkifejezés lehetőségét.

A kukucskálók alakján keresztül a kép legyőzi a mindent uraló nyelvet – a megzabolázhatatlan motyogók és a lényegükből következő sokhangúság nem kezelhető a narrátor számára. A szövegbe foglalás kísérlete csakis káoszt szülhetne, így az elbeszélő lemond a megszélesítésükről. Ahogy az írás elején már utaltam rá: a figurák legdrasztikusabb ellenállása éppen a névtelenségükben rejlik. Nincsenek rájuk szavaink, így kisiklanak a kezeink közül; nemcsak a narrátor, de az olvasó is eszköztelenül áll velük szemben.

Tudásunk korlátozott, a megismerhetőség végképp elbizonytalanodik, az egyedüli igazság elvész, és ezt a képszövegek tudatosítják is bennünk. A nyelv ugyanakkor – és természetesen – visszatér, hiszen az uralom alól felszabadult motyogók azonnal fel is használják azt. Csak a két médium határmezsgyéje és az ehhez tartozó, önállósodó szereplők lázadása lehet alkalmas arra, hogy demokratizálja a kapcsolatot, legyen szó akár a verbalitásról és a vizualitásról, akár a felnőtt és gyerek viszonyáról. Mert a kuflik esetében a kettő együtt jár. A kukucskálók leggyakorlatiasabb és legfontosabb funkciója ugyanis éppen a befogadás módjának megváltoztatása: a linearitás felszámolása.

A gyerekirodalmi művekre jellemző a partitúraszerű működésmód. Bár a gyerekirodalmi szöveg természetesen bírhat esztétikai értékkel, a nyelvi kidolgozottságot és összetettséget még ekkor is sokszor felülírja a gyakorlat – a gyerek befogadó csak idővel „nő bele” a mű érinthetlenségébe. A családi szokásoknak megfelelően felolvasás közben könnyen előfordulhat a képeskönyv részleteinek elhagyása vagy a további részletekkel, esetleg mozgásformával, játékkal, közös értelmezéssel való kiegészítése.⁵⁴ Az irodalmi élmény mellett a felolvasás egyszerre a tanulás és

54 Rigó Béla Csukás István műveivel és mesehőseivel, Süsüvel, Pom Pommal, Mirr-Murrall – és a gyerekeknek szánt irodalom nagy részével – kapcsolatban írja: „Ha bármelyiket könyvben olvassuk először, a tévéháttér nélkül csökken a hatásuk. A nyelvük nem különösebben varázslatos. Pedig Csukás kiváló költő. Akkor, amikor verset ír. De a meséit úgy találja ki, hogy bárki bárhol újramesélhesse őket.” RIGÓ Béla, *Berzsián álarca mögött, avagy Lázár Ervin, a költő*, Lázár Ervin hivatalos oldala, 2012. 11. 10, <https://lazarervin.hu/2012/11/10/rigo-bela-berzsian-alarca-mogott-avagy-lazar-ervin-a-kolto/>, (Utolsó hozzáférés: 2024. 02. 24.).

a beszélgetés ideje is. A kuflik felépítése éppen ezeket a beékelődéseket, a befogadók maximális szabadságát szentesíti.

Ha felnőttként hűen akarjuk közvetíteni a *Kufli* köteteket, a mellékszereplők megjegyzéseit is ki kell hangosítanunk. Azonban a szövegbuborékok itt konkrétan befurakodnak a képeskönyvekbe. A narrátor szövegében nincs számukra (kijelölt) hely, tehát felolvasásuk mindeneképpen megakasztja azt. Az interpretáció során akkor és úgy illesztjük be őket, amikor és ahogy nekünk tetszik. Ebből következően a kuflik történeteinek nemhogy nincs egyetlen helyes értelmezése, de még csak a képszövegek pusztán „helyes” olvasására sincs lehetőségünk. A termékeny bizonytalanság felszabadítja az olvasót, és magába a műbe is belekomponálja a közös befogadáshoz tartozó beszélgetés gyakorlatát – sőt éppen azt teszi a befogadás lényegévé. A rendeltetésszerű használat és az ideális felolvasás során felnőtt és gyerek nemcsak egyenlő félként, de együtt, egymás függvényében tapasztalja meg Dániel képszövegeinek világát, úgy, hogy a műegész csak az aktív együttműködésüknek köszönhetően juthat érvényre.



HOGY ROHANNAK
A PERCEK...

KAKUKK

FELHÚZNÁL?
KEZDEK LEJÁRNI...